74 m 16

PROF. PIETRO BARETTA

CAMILLO FEDERICI

E

IL SUO TEATRO

SAGGIO CRITICO

VICENZA
PREM. STABILIMENTO TIPO-LITO G. RASCHI
1903

CAMILLO FEDERICI E IL SUO TEATRO

Prof. PIETRO BARETTA

CAMILLO FEDERICI

E

IL SUO TEATRO

SAGGIO CRITICO

VICENZA
PREM. STABILIMENTO TIPO-LITO G. RASCHI

1903

THE GETTY CENTER
LIBRARY

INTRODUZIONE

A pochi è noto che nella seconda metà del secolo XVIII sia vissuto in Italia ed abbia menato per parecchi anni molto rumore sulle scene un commediografo piemontese, il quale ha lasciato un teatro voluminoso di circa settanta produzioni drammatiche. Questo commediografo, la cui opera si svolse specialmente in Padova e in Venezia, dopo quella di C. Goldoni e di C. Gozzi, si chiama con nome di battesimo Giovan Battista Viassolo; ma egli stesso mutò poi il proprio nome, per una circostanza curiosa della sua vita, che vedremo più innanzi, in quello di Camillo Federici, sotto il quale è comunemente conosciuto nella storia della nostra letteratura.

Anche il Federici appartiene al numero non esiguo di quelli scrittori, le cui opere sono destinate a rimanersene per lungo tempo negli ombrosi e polverosi recessi delle biblioteche, finchè qualche studioso vada finalmente a snidarle di là e a condurle fuori a pigliare un po' di luce. Persuaso dunque di non far opera vana per la storia del teatro italiano, mi lusingo anche che non sarà discaro ai letterati il trarre un poco dall'oblio

e il far conoscere da vicino l'autore su mentovato, non tanto per i meriti artistici del suo teatro, che sono scarsi e limitati, quanto per l'importanza che esso ebbe nello svolgimento della commedia lagrimosa in Italia.

Prima però di entrare a discorrere del Federici e del suo teatro, credo opportuno di premettere alcune notizie sull'origine e sulla storia del dramma lagrimoso.

La creazione del dramma lagrimoso rappresenta il sorgere della borghesia in Europa. La tragedia classica, che nel secolo XVIII ebbe tanta fortuna nelle forme del tipo greco-francese, rappresentava la classe dei nobili, e man mano che andò quella decadendo e perdendo il favore del pubblico, anche la nobiltà scemò della sua autorità e potenza fino a scomparire poi quasi del tutto. La commedia dell'arte, nobilitata dal Molière e dal Goldoni, era invece interprete del ceto basso, della plebe; ma anche questa forma drammatica, già cotanto applaudita sulle scene francesi e italiane, perdette a poco a poco del suo pregio artistico ed ora è quasi, come la plebe stessa, trascurata e abbandonata. Fra l'una e l'altra di queste due forme, rappresentante fedele della nuova società, la borghesia, che, destandosi a poco a poco, era venuta a un tratto bruscamente a piantarsi fra i due primi elementi, la nobiltà e la plebe, e imperiosamente a imporsi a quelle, sorse il dramma lagrimoso, il quale rapidamente, come la borghesia, trionfando, prese il sopravvento sulla tragedia e sulla commedia; e passando attraverso a varie trasformazioni e modificazioni fu alla fine scelto a rappresentare i fatti della vita reale nella forma del dramma mederno, quale venne delineato dal Sardou in Francia, dal Ferrari in Italia, dall' Ibsen nella Svezia, dal Suderman in Germania.

Le origini del dramma sentimentale o lagrimoso, (così denominato dalle copiose lagrime che facevano versare al pubblico i casi pietosi e commoventi, che in esso si rappresentavano), si cercarono persino nella forma un po' drammatica, che Euripide aveva dato al tipo della tragedia sofoclea; si cercarono in Menandro, che, nel produrre la commedia nuova, la aveva resa un po' sentimentale e patetica, e vi fu alcuno che osò persino asserire che nel verso d'Orazio,

> ..... *vestigia graeca*
> *Ausi deserere et celebrare* **domestica facta,**

si alludeva al dramma lagrimoso o alla tragedia borghese. Ma omai fu dimostrato recentemente dal Lauson nel suo libro sul Nivelle de La Chaussée,[1] che questo mediocre poeta ne fu l'inventore.[2] Però è da osservarsi che la creazione di questo nuovo genere di drammi, che il Napoli-Signorelli, avverso com'era ad essi, chiamò « gallica peste lagrimante », fu in Francia l'effetto dello svolgimento naturale della poesia drammatica, e delle condizioni in cui la trovò il La Chaussée, mentre in Italia, più che invenzione, fu quasi soltanto imitazione.

La tragedia era allora la forma letteraria di moda, quella che più si conveniva ai costumi e ai sentimenti dei contemporanei, creata dapprima con caratteri forti e solenni dal Corneille, poi resa più corretta e più squisita dal Racine, conforme al raffinamento del gusto della società francese. Ma quanto più quest'arte si elevava e si perfezionava, tanto più breve doveva essere la

---

(1) *Nivelle de La Chaussée et la Comédie larmoyante* par Lauson (?) Paris, Hachette, 1887.

(2) Napoli-Signorelli - *Storia Critica dei Teatri.*

sua durata e quindi più vicina, inevitabile la decadenza. La quale non fu certamente affrettata dalla commedia di Moliére, perchè questa si contrappone alla tragedia, o se pur vi è in essa qualche cosa di tragico, si è perchè è impossibile « scendere all' osservazione profonda del genere umano senza che il riso si estingua in un sentimento di compassione ». Inoltre la commedia del Moliére non ebbe imitatori e i commediografi posteriori dal Regnard al Lesage, al Dancourt si sbizzarrirono sempre più pazzamente e s'incanagliarono nell'oscenità e nella turpitudine senza osservazione e senza caratteri. Dopo di ciò sottentra il tenerume e gli innamorati, che nelle commedie del Moliére e del Goldoni erano per lo più episodici, d'ora in poi prendono il primo posto, e con essi l'elemento amoroso. Allora il molle sentimentalismo del Telemaco di Fenelon invade la scena, e appena la filosofia filantropica viene a prendere il dominio negli animi della società, allora si scrivono commedie di genere pedagogico, in cui trionfa il Destouches. In questa guisa siamo poco lontani dal dramma lagrimoso di Nivelle de La Chaussée, il quale soddisfa a un bisogno, a cui la tragedia nella sua decadenza era ormai insufficiente.

Però quando il La Chaussée contrappone il suo dramma alla decadenza della tragedia, pare che su di lui, come nota il Lauson, non avesse esercitato molta influenza il teatro inglese, perchè quella corrente di sentimentalismo, prima che invadesse la letteratura e il teatro francese, aveva invaso la letteratura e il teatro inglese; per cui più che al La Chaussée l' azione di questa corrente si fece sentire ai suoi imitatori e continuatori.

Dopo la restaurazione di Carlo II in Inghilterra, il teatro s'era lasciato andare ad una licenza sfrenata; contro di essa si levò Geremia-Collier, col suo libro: *A short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage*,[1] che fu il segnale della riforma; ed allora successe una reazione verso la morale, che ben presto prese il sopravvento, e al nuovo indirizzo dato al nuovo teatro si confermarono gli scrittori susseguenti; il Colley-Cibber, il Moore, il Lillo, il quale fu il più zelante, e la cui azione fu maggiore che quella degli altri sui drammatici della Francia e dell'Italia.

Precorritrice della letteratura tenera e moralizzatrice presso i francesi e presso di noi fu *Pamela*, l'eroina del romanzo sentimentale del Richardson, la quale ha una storia speciale che meriterebbe di essere studiata. Fu tradotta prima dal Prevost, rappresentata sulla scena francese dal Boissy nel 1743; poco dopo col La Chaussée fu fischiata due volte; tanto che i comici italiani si divertirono a burlarla con una buffonata teatrale intitolata: *La sconfitta delle Pamelle*. Ma il Voltaire la tornò a rappresentare nella sua *Nanine, ou le Préjugé vaincu* nel 1749, perchè egli avversava il dramma lagrimoso, genere bastardo, e fra le due forme, la tragedia pura e la commedia pura, ammetteva soltanto la *commedia d'amore o commedia tenera*,[2] non accorgendosi che anche con questo suo concetto di transazione egli si accostava già molto a quella specie di dramma, del quale era nemico.

Più che il teatro inglese influì molto su La Chaussée

---

(1) *Breve sguardo sull'immoralità e profanazione della società inglese.*

(2) VOLTAIRE - *Nanine ou le Préjugé vaincu*, comèdie en trois actes, 1749. Preface.

la lettura dello *Spettatore* dell'Addison, il quale « esprimendo la fede di ciò che vale il teatro per la riforma dei costumi e per il progresso della moralità pubblica, valse ad aiutarlo a fissare il concetto di una commedia tutta tenerume e priva di ogni gaiezza comica ». Gli imitatori poi non fecero che esagerare tale concetto. Ma il dramma lagrimoso, come si è detto, era un bisogno di quei tempi e corrispondeva ad uno svolgimento della letteratura teatrale.

In esso sono da distinguersi due concetti, l'uno artistico e l'altro morale; il primo era una ribellione alla tragedia classica, determinata nel tipo greco-francese; per mezzo del secondo si voleva fare anche del teatro un'arma di guerra filosofica, come *L'Enciclopedia*. Però il principio fondamentale era, come disse bene il De-Sanctis, « la proclamazione sotto tutte le forme dei diritti dell'uomo dirimpetto alla società, che li violava ».[1] Quindi, osserva il Masi, « il concetto artistico si riporterebbe alle libere forme dello Shakespeare, il morale all'umanità profonda dello stesso »; ma lo Shakespeare fu rivelato nella Francia con le pedantesche restrizioni del Voltaire, del Letourneur o di altri; per cui l'influenza del gran drammaturgo inglese si manifestò impropriamente, in ritardo, e fu più immediata nei continuatori del Chaussée. Anche questa ribellione fu in nome della natura, la quale ispirò in Francia la critica e i drammi del Diderot, il gran teorico della tragedia borghese.

Le innovazioni del La Chaussée e del Voltaire si ebbero fin dal 1733; in seguito il La Chaussée designò più riso-

---

(1) De-Sanctis - *Storia della letteratura italiana*, vol. II.

lutamente il dramma lagrimoso; di modo che il Diderot trovò il terreno preparato. Questi ne esagerò allora la teoria, ma poi come drammatico non seppe superare il La Chaussée, così che nell'annoverare i suoi precursori tace il nome di quello [1]. « Non più eroi greci, diceva il Diderot, non più avvenimenti che non ci commuovono, perchè non ci toccano da vicino; ma fatti, personaggi, costumi, immagini della vita contemporanea. Dovunque è uomo, ivi è passione, vizio, delitto; ogni famiglia ha la sua piccola tragedia, o vicende dolorose, che possono dar materia a tragedie ». Scopo precipuo del dramma lagrimoso, secondo lui, era quello di mettere in rilievo le condizioni dei personaggi e di predicarne i doveri; il quale suo concetto fu però messo in pratica in Francia da lui solo e male nel *Figlio naturale* e nel *Padre di famiglia,* nelle quali commedie egli trova modo di sciorinare le sue dottrine filosofiche. Sicchè questa sua poetica teatrale è da apprezzarsi soltanto come un richiamo all'osservanza della natura. Queste novità teatrali davano ombra ai superstiti della vecchia società francese; ma i giovani della società nuova le ammiravano e si compiacevano di versar lagrime alla rappresentazione di quei drammi. Le teorie del Diderot non furono per allora seguite; e se i drammi del Fenouillot, del Beaumarchais presentano la rivendicazione delle leggi di natura contro le prevenzioni e i pregiudizî, il congegno artistico dei medesimi è ben diverso da quello dei drammi del Diderot. Soltanto Sebastiano Mercier seguì le teorie del Diderot e i suoi drammi sono invero un apostolato di nuove idee e congiungono questo teatro filosofico-senti-

---

(1) Diderot - *Ouvres completes:* vol. VII, VIII, Paris, Garnier frères. 1875-77.

mentale alla rivoluzione [1]. Il dramma lagrimoso fu l'ultimo portato della letteratura filosofica francese in Italia.

Ma per la scostumatezza che regnava nelle classi elevate questa filosofia francese era poco più che una moda; così che in una società così leggera e scioperata il sentimentalismo riuscì un solletico e subito trionfò, malgrado le grida degli accademici. Il conte Carlo Gozzi s'avvide delle intenzioni rivoluzionarie dei nuovi drammi. Propugnatore e coltivatore della vecchia commedia dell'arte, egli voleva raccomandati ad Arlecchino, a Pantalone e a Brighella i principî conservatori dell'ordine sociale, che egli riassume convintissimo in questa formola: « la religione custodisce la moralità, il boia le custodisce tutte e due » [2]. Nondimeno anche in Italia, prima che i drammi sentimentali francesi vi fossero conosciuti, la *commedia tenera* e il *dramma lagrimoso* avevano avuto parecchi precursori e molti esemplari. L'influenza del romanzo sentimentale del Richardson si manifesta in Italia nelle due commedie del Goldoni *Pamela nubile* e *Pamela maritata;* gli intrecci romanzeschi e il patetico nei drammi del Chiari, nei drammi della seconda maniera di C. Gozzi e ancora nella *Putta onorata* e nella *Bona muger* del Goldoni. Tuttavia i drammi del Diderot, (benchè gli argomenti delle sue commedie succitate fossero tolti da due commedie del Goldoni,) e i drammi dei suoi seguaci furono accolti dal

---

(1) Paul Albert - *La litterature francaise au XIX siècle - Origine et formation du drame romantique.*

(2) Carlo Gozzi - *Ragionamento ingenuo e storia sincera dell'origine delle mie 10 fiabe teatrali.*

pubblico italiano come una novità, sicchè allora moltiplicarono i traduttori e gli imitatori.

Una giovanetta veneziana, Bettina Caminer, fu la prima a divulgare in Venezia i nuovi drammi. Era costei dapprima una cuffiaia, poi diventò poetessa e fu amata da poeti e celebrata anche dal Parini nei versi:

> . . . . . donna
> Che vaga e bella in gonna,
> Dell'altro sesso anco le glorie ottiene,
> Fra le muse immortali
> Con fortunato ardir spiegando l'ali (1).

Ma mentre essa traduceva i drammi del Mercier, del D'Arnaud e ne deliziava il pubblico veneziano, (2) il conte C. Gozzi si scagliava intanto addosso ai giornalisti, fautori dei drammi sentimentali e avventava ai traduttori e agli imitatori di quelli satire pungentissime e invettive d'ogni genere, come aveva fatto poco prima contro il naturalismo goldoniano, prendendo a bersaglio anche le commedie romanzesche di quest'ultimo, l'*Erede fortunato* e la trilogia dell'*Ircana*. Del resto il Gozzi era così bizzarro e contraddittorio che tradusse egli pure un dramma del D'Arnaud, la cui catastrofe, (il marito che

---

(1) Ode XIII - La *magistratura* per Carlo Gritti.

(2) Carlo Gozzi - *Opere*, tomo I. *Ragionamento ingenuo*, ecc. " Chi consiglia una ouesta giovane, come fu e come è la signora Elisabetta Caminer, a tradurre (i drammi lagrimosi), la espone nell'atto della traduzione a contaminar la penna e la mente „. E altrove: " Vidi molti di quei drammi flebili, e molte di quelle tragedie urbane tradotti, cadere, ma ne vidi anche piacere ed essere acclamati. Cercando io di conoscere la vera ragione della fortuna di questi ultimi, parvemi rinvenirla nel loro aspetto nuovo, nelle forti circostanze che contenevano, ma particolarmente in alcuni segni di perniciosa dottrina, tendente a istillare nel cervello dei popoli la ribellione delle leggi stabilite dai Magistrati, da' Grandi, dall'ordine indispensabile della concatenata subordinazione. „

fa mangiare alla moglie infedele il cuore dell'amante), pare sia tolta da una novella del Boccaccio,[1] in cui messer Guglielmo Rossiglione dà a mangiare alla moglie il cuore di messer Guglielmo Gualdastagno, amato da lei. Gli altri scrittori e critici drammatici non uscirono mai dal campo puramente letterario. Così Gherardo De-Rossi, goldoniano, nella sua polemica col senatore Albergati-Capacelli, ripetè gli argomenti adoperati dal Diderot in favore dei suoi drammi. Lo stesso fecero l'abate Alfonso Valdastri nella sua *Dissertazione* in difesa delle *tragedie* cittadinesche e Giovanni De-Gamerra nella sua commedia *Il Piano,* rappresentata a Napoli nel 1786.

Basteranno questi pochi cenni sull'evoluzione del dramma lagrimoso, per dare un'idea del campo in cui entrava a lavorare il nostro autore, il quale in questo tempo aveva già incominciato a scrivere le sue prime commedie, con le quali si era assicurato la fama di scrittore drammatico.

Vediamone la vita.

VITA DI CAMILLO FEDERICI

Giovan Battista Viassolo nacque il 9 aprile 1749 [1] a Poggiolo di Garessio, nella provincia di Cuneo. Suo padre era Giovanni Pietro; la madre chiamavasi Agnese, dello stesso casato. Fu posto ancor giovanetto a studiare a Ceva e compiè poi i suoi studi a Torino, dove udì interpretare la *Poetica* di Aristotele dall' Abate Triveri, professore di lettere latine e greche presso quella Università. La vocazione alla drammatica pare sia sorta in lui molto per tempo. « Io ero ancor fanciullo, egli dice, quando vidi tra le braccia dei propri parenti la prima rappresentazione teatrale, barbara e mostruosa come m'accorsi dappoi. La mia debole fantasia ne fu colpita altamente; io non vedeva o sognava che quella, e smanioso d'imitarla, imbrattai la prima carta di uno stram-

(1) Così il Neu Mayr - Del resto i letterati sono discordi sulla data della nascita del Federici - Il Corniani *(I secoli della letteratura italiana.* continuata dal Ticozzi, tomo II) pone l'anno 1740. Il Pierre Larousse *(Grand Dictionaire Universel du 19 siècle, Parigi)* l' anno 1751 - L'Ugoni non registra alcuna data.

botto, ch'io chiamai commedia, e tosto corsi a riporre tra le cose a me più care. Fu scoperto il mio tesoro, e si rise; e baciato e accarezzato, non tanto mi tenni pago, quanto arrossii e mi scossi. Ma quel fatto e quel dramma mi rimasero scolpiti nel cuore, talchè cresciuto alcun poco in età, e iniziato per tempo nei primi studi, animato dal possente stimolo della lode..... appresi da me stesso a far versi e rinnovai l'esperimento di alcune scene, che scrissi ora in toscana lingua, ora in latina. » (1)

Ma ai parenti non garbava la sua inclinazione alle muse, per cui egli fu costretto a dedicarsi ad altri studi; e da una comunicazione che abbiamo da uno dei suoi figli, pare abbia fatto progressi nella fisica sotto il padre Beccaria, tanto da sperare di ottenere per opera del Beccaria stesso una cattedra di fisica nel Monferrato. (2) Ma essendo questa speranza andata a vuoto, prese la veste clericale per mettersi in qualità di pedagogo presso una famiglia signorile. Studiò anche giurisprudenza, esercitò l'avvocatura e fu anche giudice a Moncalieri; (3) ma egli non si sentiva chiamato per nessuna di queste carriere ed aveva sempre la mente rivolta al teatro, e non tralasciava mai di sperimentare il proprio ingegno nella drammatica. Credo che nulla si conservi di quei suoi primi conati giovanili, ma è certo che furono rappresentati in collegi ed accademie e glie ne furono profuse moltissime lodi dai suoi amici e conoscenti, dalle quali egli, inesperto com'era, si lasciò

---

(1) *Prefazione Generale* dell'autore alla collezione di tutte le sue Opere teatrali - Venezia, 1818.

(2) Ugoni, opera citata.

(3) Pierre Larousse - *Grand Dictionaire* ecc.

facilmente sedurre. « Allora fu che scrissi i primi drammi, segue egli a narrare, i quali furono rappresentati in private accademie, alla presenza di nobili e colti signori: e fu colà ch'io bevvi il veleno delle lodi, che si davano ai miei versi, alla mia età. Quindi, senza essere presuntuoso, io non capiva in me stesso dal giubilo; quindi nacquero i mal fondati colloqui, gli eccitamenti, i vaticini degli amici, che mi si affollavano intorno. Mi si diceva che altro non mi mancava, per giungere alla perfezione, che il viaggiare, conoscere il mondo, e farmi conoscere: che fuor della patria spuntano i fiori, e avrei trovato per tutto accoglienza, onori e vantaggi ». (1)

L'aver egli scritto quei suoi primi lavori teatrali pei collegi, che allora erano diretti da gesuiti, fece credere ad alcuno che il Federici fosse entrato in quell'ordine: ma ciò fu da altri recentemente smentito. Per tal guisa egli, colla mente piena di illusioni, sacrificò ogni cosa per secondare il suo genio e associatosi ad una compagnia comica, si pose con quella a viaggiare. Vane riuscirono le redarguizioni e i consigli dei suoi genitori, che ne lo volevano staccare; egli aveva ormai stretti nodi troppo tenaci, perchè s'era invaghito così perdutamente della prima donna, Camilla Ricci, giovane e bella attrice, che, per seguirla di città in città, rinunziò alla famiglia, che lo richiamava a sè, al Piemonte, dove più non tornò e persino al suo nome istesso di Giov. Battista Viassolo, assumendo invece quello di *Camillo*, dal nome dell'amante, e il cognome di Federici, cioè *fede* o *fedele alla Ricci*. Questa circostanza lo decise a dedicarsi interamente all'arte drammatica, e s'immerse

(1) *Prefazione Generale* ecc.

nelle compagnie comiche, dalle quali non si svincolò più, e dovendo vivere di tal professione, passò quasi sempre la vita a Padova e a Venezia.

Il fatto dell' amore del Viassolo colla Ricci e del mutamento per esso del suo primo nome in quello di Federici, fu pubblicato per la prima volta nella *Gazzetta Piemontese* N. 111 e 157 dell'anno 1837, e riportato dal Sig. Angelo Nani. Il Neu Mayr lo smentisce affatto ed è di parere che abbia invece mutato nome, per aver egli scritto un dramma col titolo *Camillo* e *Federico*, (componimento che più non si conserva), il cui argomento era un'eroica gara d'amicizia, e le cui recite destarono tanto entusiasmo che l'autore fu perciò in seguito chiamato da tutti Camillo Federico e quindi Federici. E per dare, come egli dice, « un giusto motivo del suo allontanamento e mitigare così l'opinione di *non plausibili ragionamenti* » (?) riporta un brano di lettera dell'autore, datata da Padova il 24 febbraio 1798, diretta a Michelangelo Morano: « Rivedrei volentieri questa sì cara e leggiadra patria, ma mi conviene pagare il fio di una *lusinga giovanile*, che mi fe' vago di vedere terra straniera, come se gloria e fortuna guidasse i passi di chi esce dal suo paese natio ». Non mi pare questa una prova che basti per sostenere la sua opinione; nè d'altra parte anche essendo più che propenso a giudicare favorevolmente i sentimenti e i costumi del Federici, che furono sempre buoni ed onesti, non mi pare che vi sia ragione di scandalizzarsi, se il Viassolo, giovane e pieno d'entusiasmo pel teatro, si sia innamorato pazzamente della bella attrice, per la quale avevano già prima spasimato a Venezia Carlo Gozzi e Pier Antonio Gratarol. Inoltre le parole, « pagare il fio d'una lusinga giovanile » pos-

sono anche nascondere il pentimento dell'autore, già inoltrato negli anni, d'essersi lasciato vincere dalle lusinghe dell'amore. Secondo il Neu Mayr poi, e questo potrebbe essere argomento più efficace per credere alla sua opinione, l'attrice non aveva nome Camilla, ma Teodora ed era moglie di Francesco Bartoli, primo comico, poi libraio in Rovigo, come attesta il Bartoli stesso, nelle sue memorie intitolate *Notizie storiche di comici italiani*, stampate in Padova nel 1782.

Dopo la sua partenza da Torino lo si trova in giro come autor comico, o poeta della compagnia, e anche come attore comico, perchè egli era pure un discreto declamatore. Ma ben presto fu amareggiato dalle delusioni e provò il rincrescimento di essersi lasciato ingannare dalle seduzioni del mondo e dai miraggi di un glorioso avvenire. Sono belle le frasi, con cui più tardi espresse l'imbarazzo e il rammarico provati in quegli anni: « Io mi trovai timido e solo in mezzo a nuova gente, a nuovi costumi, e in poco tempo m'accorsi che non mi restava al fianco altro che la noia, l'inerzia, il pentimento. Io non avevo più nè brio, nè genio; ma stupido e senza consiglio era di peso a me stesso, e odiava fino quegli studi, da cui mi sembrava di essere stato tradito... O anni pericolosi e fatali, in cui sì facile è l'inganno, e un falso onore non ci permette di ricondurci colà donde ci siamo sviati e ci porta per sempre a conseguenze irreparabili e funeste! A poco a poco acquistai la conoscenza del mondo, che insegna una filosofia più sicura, e diversa da quella che aveva studiato. Vidi il teatro e lo squadrai tutto, indi cercai di mettere a profitto le antiche e nuove lezioni. Ripresi la penna da lungo tempo inaridita; ma cauto e guardingo

diffidai per la prima volta delle mie forze, quando per lo innanzi mi pareva di essere franco e ardito; e tentai, (senza nominarmi) l'arringo teatrale ».

Il suo amore per la Ricci, non è ben noto se per la morte di costei, o per altre vicende, non durò molto a lungo, perchè nel 1776 o 77 si unì in matrimonio con una certa Antonia Spaglio o Spaghi, di Paolo e Felicita Sommariva, donna abbastanza istruita, dice il Neu Mayr, nella letteratura italiana e nella francese, ma povera, e da circa due anni vedova di un tal Vincenzo Basigotto o Bazzicotti di Pavia, capo comico di qualche credito. Da costei ebbe tre figli [1]: il primogenito Carlo, nato in Genova, addottoratosi in legge all'Università di Padova, il quale, dapprima seguì la carriera paterna, e di lui anzi si conservano alcuni lavori drammatici, mescolati e confusi poi nella raccolta di quelli del padre, dai quali non è facile distinguerli. Sono sue *Le prigioni di Lemberg*, date la prima volta sulle scene di Roma nel 1803 [2]. Ma egli non fu a lungo allettato dagli applausi, e si volse alla magistratura; infatti verso il 1850 lo si trovava ancora impiegato nel governo generale di Venezia. Il secondo fu Giuseppe Maria, nato in Pavia e medico poi nella provincia di Vicenza; il terzo Francesco, nato a Capo d'Istria, morì bambino.

Nel 1782 si rappresentarono a Padova due delle sue prime commedie: l'*Eredità* [3] e il *Cappello parlante* [4];

---

(1) Secondo il Neu Mayr due.

(2) G. Mazzoni - *L'Ottocento;* Francesco Vallardi, Milano 1899.

(3) Questa commedia è forse andata perduta, perchè nell'edizione di Venezia, 1818, che è la più completa, non si trova; oppure era questo il titolo della commedia che, nell'edizione citata, fu ristampata sotto quello di **Ingiustizia testamentaria,** così mutato forse poi dall'autore, o dai comici.

(4) Nell'edizione di Venezia 1818, dice l'editore nella prefazione al **Cappello**

il buon esito delle quali diede animo all'autore di avventurare a Venezia nel teatro S. Luca, la tragedia *Cansignorio*, e i drammi intitolati *Gli amori di Enrico IV* e *I figli del sole*. Prima però di applicarsi interamente al teatro, pare sia rimasto ancora un poco timido e indeciso; alla fine cedendo ai conforti e agli stimoli degli amici, nel 1787 si condusse agli stipendi della compagnia comica Pellandi, che allora recitava al teatro S. Angelo in Venezia. Così, divenuto poeta comico di professione, scrisse drammi in gran numero, talchè, per quanto si voglia esser severi verso di lui per altre ragioni, non gli si può certo negare una grande fecondità.

La rivoluzione francese non lo commosse punto. Di indole quieta e onesta, non prese parte ad alcun movimento politico, attendeva unicamente all'arte sua, nè si occupava di ciò che accadeva intorno a lui. « Un certo filosofico concentramento d'idee, dice il Neu Mayr, sulle proprie vicende lo rendeva insensibile ai grandi rivolgimenti politici di quei tempi, riguardando li banditori di libertà, e il romoreggiare delle armi un flagello nemico della coltivazione delle scienze e delle lettere ».

Quando il Federici incominciò a scrivere, le condizioni del teatro veneziano erano deplorevoli. L'autore nella sua prefazione generale si lagna del pubblico affollantesi nei teatri, « composto di una mescolanza di idioti e di saputi, di nobili e di plebei, di servi e di padroni, vario di genio o di desiderî, talchè vi regnava l'anarchia, e per conseguenza il tumulto e la stravaganza. Quindi il capriccio e la intolleranza tenevano luogo di riflessione

---

parlante che questa commedia è contemporanea ai **Falsi galantuomini** e all' **Avviso ai mariti**, le quali furono scritte nel 1787; ciò deve essere un errore, perchè l'autore stesso nella Prefazione generale dichiara di averla scritta prima.

e di maturo esame; quindi si precipitavano i giudizi; e spesso il buono era fulminato, e il cattivo trionfava ». Anche il Goldoni parecchi anni innanzi aveva dovuto esperimentare, malgrado le sue concessioni al gusto del pubblico, le stravaganze di un popolo leggiero, che ha le qualità e i difetti dei fanciulli e dei decrepiti. « Le commedie del Goldoni, continua l'autore, diventavano vecchie, quelle del Chiari disusate. Non si vedevano più che traduzioni imperfette, originali cattivi, spettacoli informi, prodotti a gara l'un contro l'altro da una mal'intesa e fatale emulazione, che votava la borsa a' commedianti, e moveva in folla gli spettatori, i quali applaudivano alle macchine e si annoiavano del resto ». L'Albergati mostrava invano il diritto cammino ai traviati, il conte C. Gozzi cessava dalle sue allegorie e tacevasi. « In mezzo a tanto disordine sottentrai io stesso, quasi ignoto, non persuaso, senz'amici, e forse senza speranza ». E qui si manifesta l'imbarazzo del Federici, e il suo carattere irresoluto, che non sapeva a qual partito appigliarsi. « Pensai fra me come tra tanti sviamenti dovessi condurmi. L'oppormi a tutto (se anche ne fossi stato capace) non sarebbe per me riuscito nè util cosa, nè prudente; l'andare a seconda era colpa. Perciò mi contentai di battere la via di mezzo e fuggire gli estremi ». Così si propose di osservar la natura, secondo il suo concetto, dando un calcio ai canoni di Aristotele e di Orazio, che volevano ad ogni costo incepparla, e ridendosi degli ostinati ammiratori degli esemplari greci e latini. Ed è bella questa ribellione del Federici ai precetti severi dell'arte antica, fino allora cotanto in pregio e scrupolosamente osservati, e mostra come egli avesse ben inteso ed accolto lo spirito di riforma, che sul teatro

aveva già iniziato e sostenuto il Goldoni. Se e quanto però egli abbia osservata la natura, è ciò che vedremo più innanzi. Per cui non sentendosi egli inclinato a quel giuoco di parole, come egli lo chiama, che formava la bassa commedia, si attenne alla commedia mezzana od alta, detta dai latini *togata* o *praetextata*. « Più d'una volta, si scusa egli, mi sono avvicinato allo stile tragico, e ho trattato argomenti, di cui io stesso non ero persuaso; ma prego i miei leggitori a riflettere, ch' io scriveva non per la gloria direttamente, ma per l'utilità dei commedianti, ai quali m' ero dedicato; che ho dovuto sovente conoscere l' errore e commetterlo, scegliere una base men buona per fabbricarvi un edifizio che abbagliasse, seguir bensì la natura, ma colorirla con tinte ardite e vestirla alla moda, (sic) perchè così nuda..... non avrebbe piaciuto sul finire del secolo decimo ottavo a spettatori già sazi ed annoiati dalla varietà » [1].

Nel 1788 fece rappresentare *L'avviso ai mariti*, e nel 1789 *L'avviso alle mogli*, due commedie che si accostano al loro vero ufficio, cioè di mettere in ridicolo le stravaganze e i dissapori, che per orgoglio, o per gelosia, hanno spesso luogo fra coniugi. In quel medesimo anno diede *La Maschera, La Bugia, Un rimedio peggior del male, La disgrazia prova gli amici*. Nel 1790 *Gli errori di un padre e di un figlio, Lo scultore ed il cieco, L'udienza*, ed altre, dalle quali è manifesto come egli entrasse sempre più in quel genere di commedia, che fu chiamata *lagrimosa*.

Nel 1791 fu costretto a interrompere in parte la sua

---

(1) Prefazione citata.

carriera drammatica da una improvvisa e lenta malattia di petto, che durò quattro anni, nei quali fu divulgata, ora come vicina, ed ora come avvenuta, la notizia della sua morte. Allora abitava in Padova, città che egli aveva scelto quale seconda sua patria. Però nelle calme frequenti di quella sua penosa e lunga agonia si risollevava dall'ozio e dalla tristezza e continuava a scrivere, dettando i suoi componimenti ora ai figli, ora alla moglie. Nel 1792 fu recitata a Venezia *L'uomo migliorato dai rimorsi*, e fu l'ultima commedia, ch'egli ha dato al teatro S. Angelo.

Nel proemio alle *Lagrime d'una vedova*, scritta l'anno seguente, ci racconta egli stesso come, durante la sua malattia, gli avvenisse di scrivere questa commedia: « Era l'anno 1793, ed il secondo ch' io giaceva nel mio letto, consumato da lenta febbre e forse anteponendo a sì triste vivere la morte. Un giorno che mi stava a fianco il mio venerato e nobile amico Francesco Barisan e cercava con lieti modi d' introdurre nel mio petto la consolazione e la speranza, ora lusingandomi d'una probabile guarigione, ora invitandomi ad uscire all'aria aperta, io riguardandolo più che mai con ammirazione e mosso dalla sua bontà, sentii rinascermi in cuore un desiderio: e tosto accogliendolo dissi tra me: destiamo l' ultima scintilla di estro moribondo; scriviamo l' ultima azione teatrale e diamola in testamento al mio consolatore, al mio amico, affinchè viva con lui dopo la mia morte, e nel rappresentarla si sovvenga sempre di me, che l'amai sempre e vegga un momento della mia gratitudine. Fu allora che sedendo nel mio letto, rivolgendomi ora su un lato, ora su l'altro, debole e molle di sudore, rapidamente, più ch'io non credeva, inventai, tinsi la penna

e ne uscirono le *Lagrime d'una vedova;* ma nel delineare l'eroe io ne presi le forme dall'amico, che la mia immaginazione aveva sempre presente: quindi null'altro dipinsi che lui stesso ».

Così, dopo aver divertito per circa 6 anni, con molta fortuna, il pubblico del teatro S. Angelo, incominciò con questa commedia a lavorare pel suo amico e mecenate Francesco Barisan, il quale aveva eretto in Castelfranco Veneto un elegante teatro, dove recitava una scelta accademia di filodrammatici. Al Barisan dedicò nove anni dopo la collezione di tutte le sue opere teatrali.

Nel 1798, rivedendo il suo amico Antonio Goldoni, « che per capriccio giovanile erasi posto a stipendiare e condurre una comica truppa », la migliore di quei tempi, della quale faceva parte la Signora Gaetana Goldoni-Andolfati, passò agli stipendi di quello, e scrisse per la sua compagnia, che recitava al teatro S. Luca. Compose in quell'anno quattro commedie d'argomento storico, *Caterina I, La pace del Pruth, La dieta degli Ungari, Alessandro De' Medici,* ed altre nei successivi; il qual genere di commedie egli coltivò specialmente negli ultimi suoi anni, ma che di storico veramente hanno poco più che il nome. E così terminò la sua carriera drammatica su quelle medesime scene, dove l'aveva incominciata al suo primo arrivo a Venezia.

Il Neu Mayr ci riferisce che l'autore, per i suoi splendidi successi, non ebbe amici gli scrittori contemporanei. « Però, soggiunge, non fu chi insorgesse contro di lui, perchè il deciso favore e l'unanime protezione accordata dal pubblico alle sue commedie scoraggiavano gli emuli ed ai critici chiudevano la bocca. I nascosti nemici (che pure ne ha sempre, chi gode letteraria fama) non ardi-

rono prorompere e dileggiarlo ». Gli scrittori contemporanei al Federici furono il Greppi, il Villi, l'Avelloni, l'Albergati, il De-Rossi, il Girand e il Sografi, tutti meno applauditi di lui.

Nel principio del 1794, mentre giaceva ancora oppresso da quella fiera malattia, ebbe il dolore di veder pubblicate in Torino, a sua insaputa, e ristamparsi quindi a Venezia 24 delle sue commedie, tutte zeppe di imperfezioni e sfigurate secondo il capriccio dei commedianti e dei venali stampatori [1]. Stimolato dagli amici e dalla necessità, volle riparare al mal governo fatto dell'opera sua e nel 1802 imprese egli stesso in Padova una nuova e corretta edizione delle sue *Opere teatrali*, escludendo da essa due di quelle già edite, cioè il *Dervis*, e *La filosofia dei birbanti*, le quali egli aveva rifiutato, (come appare da un episodio ripetuto in ciascuna di esse), e di cui non avrebbe mai acconsentito la recitazione. Sventuratamente non potè veder compiuta la sua pubblicazione, perchè mentre questa procedeva sotto i suoi occhi, egli venne a mancare il 23 dicembre di quello stesso anno, consunto da tabe polmonare. « Il 23 dicembre 1802, racconta il Neu Mayr, rese lo spirito all'Eterno, accompagnato il feretro nella insigne cattedrale di Padova, senza pompa, ma dall'intimo dolore degli amici e dalle lagrime della moglie ». Nessuna epigrafe fu posta sulla sua tomba; una colletta, mandata in giro per erigergli un monumento, andò a vuoto.

L'edizione da lui intrapresa in Padova e terminata quindi a Venezia si compone di 14 volumi, contenenti

---

(1) Il Neu Mayr ne incolpa il Pellandi.

quattro commedie ciascuna. Di essa soltanto i primi quattro ebbero le sue cure; non è così degli altri 10, ed è cosa certa che negli ultimi 4 ve n'è alcuna dell'avvocato Carlo Federici, suo figlio. L'altra edizione ristampata a Venezia nel 1818 fu accresciuta di altri 3 volumi.

IL TEATRO DI CAMILLO FEDERICI

Nell'ultimo decennio del secolo decimo ottavo e per parecchi anni del decimonono, il Federici, clamorosamente applaudito nei varî teatri dell' Italia, veniva riputato dal pubblico il più grande scrittore drammatico del suo tempo [1]; ed era tanta la considerazione e la fama alla quale era pervenuto nella estimazione del popolo, che i cittadini di Torino, volendo qualche anno dopo la sua morte solennizzare la memoria e rendere onore all' ingegno di due celebri cultori delle scene, i quali colle loro opere avevano reso glorioso il Piemonte e l'Italia, coniarono una medaglia con suvvi da un lato impressa l'effigie del Federici, dall' altro quella dell'Alfieri. Questa associazione dei due scrittori dimostra come i piemontesi, nel loro giudizio, intendessero di celebrare nell'uno di essi il grande tragico, nell' altro il

(1) Sismondi - *Litterature du Midi de l' Europe* " Le principal dramaturge italien est Camillo Federici piemontais „ III edizione 1829.

grande commediografo; e ad accreditare e confermare il loro giudizio contribuiva anche non poco l'essersi esplicata l'opera loro presso che contemporaneamente, e una certa rassomiglianza di vicende appartenenti alla loro vita, svoltasi pure quasi nel medesimo percorso di tempo. Infatti l'Alfieri nacque nel medesimo anno del Federici, e morì un anno dopo di lui.

Ma la riputazione di grande commediografo attribuita al Federici dai suoi contemporanei, non gli fu riserbata dai posteri, i quali, volti gli animi a trarre dalle tristi condizioni di servaggio l'Italia, e a risollevare le sue sorti, non trovarono nel suo teatro alcuno dei patriottici e caldi sentimenti di libertà, di cui traboccavano invece le tragedie del grande astigiano, odiator dei tiranni; nessuna parola che risvegliasse nei loro animi la memoria dell'antica gloria nazionale e li infiammasse di amor di patria. In quasi tutta la letteratura di quel tempo s'era fatto sentire vivo e imperioso il bisogno di richiamare all'antica grandezza il pensiero degli italiani; il Federici era rimasto indifferente. Non fu dunque ingiustizia se per questo riguardo il suo teatro cadde presto nell'oblio.

Ma non fu questa certamente la sola e precipua ragione, per cui il suo teatro fu posto in dimenticanza. Considerandolo pure sotto il rispetto artistico, esso non va scevro di difetti.

Quantunque di genere diverso da quello del Goldoni aveva però in se tali caratteri, pei quali avrebbe potuto lasciare una forte impressione nell'animo del popolo, il quale molto si compiace dei fatti meravigliosi, rumorosi, delle scene compassionevoli, delle magnanime virtù, delle vicende romanzesche, quali s'incontrano frequenti

nelle commedie del nostro autore. Ma tali caratteristiche del suo teatro, che molto facilmente si potevano imprimere nella fantasia popolare e lasciare vestigia durature, non costituivano la rappresentazione fedele della natura, anzi erano una esagerazione fantastica di essa; ragione per cui i suoi drammi produssero solamente un passeggero abbarbaglio, che presto doveva dileguarsi. Di modo che la rapida decadenza e totale dimenticanza del suo teatro, oltre che nelle ragioni sopra accennate, sono da ricercarsi anche nell'essenza e nella struttura delle sue commedie stesse, nella maggior parte delle quali il concetto voluto incarnare dall'autore è quasi sempre misera cosa, talvolta ripetuto, tal altra neppure sostenibile; tanto che quasi tutti quei suoi drammi si potrebbero paragonare ad altrettante persone infermiccie, ravvolte in abiti goffamente splendidi.

La fortuna del suo teatro dunque fu soltanto passeggera. Del resto le vicende, a cui vanno soggette le riputazioni drammatiche, riescono talvolta incomprensibili, e danno molto a pensare. L' Ugoni attribuisce la dimenticanza delle commedie del Federici al mutamento del gusto del pubblico, che nel principio del secolo XIX incominciò nel popolo a migliorarsi, forse anche in conseguenza dell'istruzione più largamente diffusasi e penetrata nel popolo stesso[1]. Ma mi sia lecito osservare che le vere opere d'arte, anche create in tempi remotissimi e molto diversi dai nostri per costumi e per sentimenti, rimarranno sempre tali per quanto il gusto o il giudizio del popolo si corregga e si muti attraverso i secoli, esse dure-

(1) Ugoni - *Storia della letteratura italiana nella II metà del secolo XVIII.*

ranno eterne, e saranno sempre lette con entusiasmo e parimente gustate, come si leggono e si gustano oggidì i più celebri romanzi dell' epoca nostra; e parlando in materia di drammatica noi studiamo ancora ed ammiriamo le tragedie di Sofocle e di Euripide, e le commedie di Aristofane; accorriamo in folla al teatro, quando si rappresenta un dramma di Shakespeare o una commedia del Goldoni; ci commoviamo estatici dinanzi al primo, ci divertiamo e ridiamo di cuore dinanzi alla seconda ed applaudiamo con pari entusiasmo all'uno e all'altra.

Così anche la fortuna del teatro del Federici, come vorrebbe l' Ugoni, non è da paragonarsi a quella del teatro del Kotzebue, sulle traccie del quale il nostro autore eseguì molta parte de' suoi drammi e tolse da esso i caratteri predominanti del suo teatro, cioè la lagrimosità, e lo scioglimento per macchina. La riputazione, di cui godette il Kotzebue ai suoi tempi, disputatagli fin da principio della sua carriera da quella dotta schiera di letterati, a cui presiedevano il Goethe e lo Schlegel, non fu, a mio giudizio, passeggera, come quella del Federici, ma gli venne confermata dal favor del pubblico, che continuò a coltivare lo scrittore tedesco e a leggerlo sempre con attenzione; ed anche oggidì su qualche pubblico teatro dell' Italia stessa si rappresenta talvolta alcuna commedia del Kotzebue e va per le mani dei lettori che sanno ancora gustare le composizioni attraenti del drammatico tedesco. Ma il Federici dove e quando vien mai rappresentato, e da chi vien letto? In Germania i giudizi popolari erano corretti e guidati da giornali letterarî; il che vuol dire che erano molto più giusti e sicuri che non in Venezia e in Padova, dove la sovranità del teatro stava tutta nell'arbitrio del popolo.

In Inghilterra poi, sotto il regno di Giacomo I e di Carlo I, le sentenze teatrali erano anche più capricciose, perchè determinate da un palchetto, che applaudisse.

Il pubblico veneto del secolo diciottesimo applaudiva alle commedie del Federici: tuttavia questi, come si è già accennato nella biografia, si duole in alcuna delle sue prefazioni del cattivo gusto del pubblico veneziano. Nella prefazione al *Buon giudice* dichiara che questa commedia gli piaceva poco, perchè riconosceva in essa dei difetti, e se essa ebbe buon esito, fu in grazia dell'esimia attrice Goldoni, e de' suoi compagni. Di qui egli prende motivo per condannare il gusto cattivo del pubblico veneziano, affermando che un giudizio istantaneo di un popolo affollato non è sempre sincero e l'applauso non è sempre prova evidente della bontà di un'opera teatrale. E « molte volte avviene, egli dice, che sovrabbondando nei nostri teatri una plebe indocile e mal disciplinata, soffoca e opprime l'attenzione degli spettatori buoni e trae al suo partito col numero e colla voce gl' incerti e deboli, portando alle stelle un' opera meschina e deprimendo la migliore ». Da ciò risulta dunque che egli stesso era malcontento dell' opera sua, e che avrebbe desiderato di scrivere cose migliori, mentre era costretto intanto a comporre drammi di qualche maniera per secondare il gusto di quella plebe indocile: pareva in certa guisa quasi presago che il suo teatro non sarebbe a lui sopravvissuto.

Giovanni Paradisi però, che era tenacissimo dell'antico gusto drammatico, ebbe a mostrare che, per correggere il cattivo gusto del pubblico, è mestieri di assecondarlo in parte e ingannandolo man mano, fargli percorrere una via nuova, in modo che quello non s'accorga

di essere uscito dall'antica [1]. Il Federici pure coltivò questa idea, ma il modo, con cui la mise in effetto, non corrispose per nulla all'intento, che egli si proponeva di ottenere. La maggior parte de' suoi drammi, (e talvolta neanche i migliori vanno scevri da un tal difetto) sono veri e proprî romanzi, sia per la stranezza e per l'intreccio delle avventure, che per le virtù sperticate in essi rappresentate: e per coprire in qualche modo l'inverosimiglianza e l'esagerazione dei fatti e dei caratteri, (poichè il poeta stesso si accorgeva, che gli spettatori non potevano riscontrarvi nulla di simile nella vita reale delle loro città) ricorse al mezzo di porre la scena di quasi tutti i suoi drammi in paesi lontani dall'Italia, dei quali il pubblico in generale poteva avere cognizioni vaghe, oppure non averne alcuna. Cosa questa che rende poco onore all'autore, il quale, mentre da un lato incolpava il gusto depravato del pubblico, che applaudiva anche alle sue commedie non buone, approfittava intanto della scarsa istruzione di esso e della sua ignoranza per poter a suo capriccio scioglier la fantasia e immaginare avventure attraenti, creare personaggi meravigliosi, continuando così impunemente a dar pascolo a quel gusto, che egli già riconosceva cattivo. E meno onore gli rende ancora, perchè, quanto alla conoscenza degli usi e dei costumi delle città forestiere, egli stesso mostrava di essere all'oscuro al pari del pubblico, pel quale scriveva, e pel quale non si è mai dato la cura di studiarli un poco: ciò che egli avrebbe dovuto fare e gli sarebbe riuscito di grande vantaggio per l'arte

(1) *Il Vitalizio*, commedia del conte G. Paradisi. Milano 1822 - Prefazione.

sua. In una parola egli non si è mai preoccupato di studiare l'ambiente; di modo che le costumanze attribuite a città della Francia, dell'Inghilterra, della Germania, della Russia non hanno alcuna diversità tra di loro, sono tutte eguali e manifestano troppo l'ignoranza del loro autore; ignoranza che gli riuscì ancora più fatale, perchè l'inverosimiglianza delle azioni era fatta maggiore e più manifesta che se la scena di esse fosse stata in Italia.

La scusa che il Federici adduce del gusto del pubblico, benchè sia antica, non è però incontrastabile. Anche Lope de Vega se n'era fatto scudo per difendere alcune sue produzioni e confessò di scriver da pazzo, perchè scriveva a pazzi. Ma Molière e Goldoni, che pur si erano trovati nel medesimo caso del Federici, cedettero bensì qualche volta e rallegrarono la platea con farse e buffonerie; ma molto spesso lottarono coraggiosamente contro il gusto di quella e riuscirono quasi sempre vittoriosi. Anzi quelle loro concessioni di tratto in tratto erano un mezzo efficace, per adescare maggiormente quel pubblico attaccato alle vecchie tradizioni del convenzionale e attirarlo dolcemente verso la nuova commedia, verso l'arte vera. Al Goldoni tuttavia venne meno il coraggio, quando alla fine s'avvide, che, malgrado dopo tanti applausi e trionfi, inutilmente lottava contro quel gusto pervertito e forte di più secoli; quando s'accorse che il pubblico correva più volentieri a vedere le favole del suo rivale Carlo Gozzi; allora smarrì la speranza di far prevalere la riforma del suo teatro sulle venete scene, ma preferì non di meno di abbandonare Venezia, la sua patria, anzi che rinunziare alla sua commedia e andò a farla gustare a Parigi. E il suo teatro rimase. Questo

fatto del Goldoni che lascia la patria, serve anche a scusare in parte la debolezza del Federici.

L' Ugoni, entrando a studiare un po' psicologicamente il carattere e le tendenze del popolo veneziano nella seconda metà del secolo scorso, a fine di dare una spiegazione intorno alle ragioni del gusto, che dominava nel pubblico di allora, dice che « fra le disposizioni dei veneti di quei tempi emergevano queste tre: allegria costante; credulità a befane, fattucchierie e mostri d'ogni fatta [1]; cuore affettuoso e compassionevole. Il Goldoni, il Gozzi, il Federici coltivarono successivamente queste tre disposizioni. Il Goldoni pose ogni cura nel non guastar la natura; ma la scelse poco, la dipinse triviale e a sali faceti mescolò buffonerie scurrili [2]; il Gozzi profittò dell' amore al meraviglioso, di cervelli digiuni di nozioni precise delle cose. Ora restava di fabbricare sopra quella compassione e propensione agli affetti più teneri, e secondare in qualche altro modo l'amore al meraviglioso, il che fece il Federici, già essendovi prono per natura » [3].

Che nella commedia non fosse necessario il ridicolo, come si credeva comunemente prima del Goldoni, lo aveva già mostrato fin dal secolo XVI Luca Contile, il quale aveva scritto commedie sentimentali; e nel secolo XVII lo aveva detto anche Girolamo Bartolomei in un suo discorso a una commedia, e noi l'abbiamo già veduto nello studiare l'origine e lo svolgimento del dramma lagrimoso. Ora il sentimentalismo, che si era incomin-

---

(1) *De' costumi de' veneziani*, frammento di una epistola in versi martelliani a Don Francesco Carcano - Scritti scelti, inediti e varii di Giuseppe Baretti.

(2) È un giudizio questo sul Goldoni troppo precipitato ed ingiusto. È un voler disconoscere la parte buona del suo teatro, che è la maggiore.

(3) Ugoni - Opera citata.

ciato a introdurre, come nuovo elemento drammatico, nelle commedie, è appunto il carattere dominante nei drammi del nostro autore. Il quale, già per natura proclive al patetico e al sentimentale, con una grande disposizione alla drammatica, fu quasi istintivamente portato a coltivare questo nuovo genere di commedia, così consentaneo all'indole sua, e che allora, per opera del Diderot, del Lessing, Mercier, Iffland e Kotzebue, cominciava a prevalere sulle altre forme drammatiche; dipingendo, come dice il Neu Mayr con le parole stesse dell'autore «*le passioni urbane, gli errori, le disgrazie, le afflizioni di quelle genti escluse dall' antica scena, che stanno fra i troni e i tugurî, non volendo sollevarle agli onori del coturno, nè abbassarle al socco volgare.*» (1)

Ma il teatro del Federici in Italia, sotto questo rispetto, rappresenta una tendenza spiccata della società de' suoi tempi, perchè l'umanità, che largamente prevale ne' suoi drammi, era appunto un gusto del secolo XVIII, che ne faceva ostentazione. L'autore stesso, travolto in quella società, per quanto fosse una tendenza difettosa, era impossibile che ne andasse immune. «La virtù e l'ipocrisia del secolo scorso, dice l'Ugoni, sono l' umanità»; e il Federici inconsciamente la ha rappresentata, non di rado, quale fu dall'Ugoni definita. «La parte più nobile e più rara che componeva quel sentimento, la virtù, consisteva nell'operare il bene civilmente, talvolta anche con sacrificio di sè e del proprio; poi succedeva un disagio indistinto di subire le conseguenze dello stato

(1) Emilio de' Tipaldo - *Biografie degli italiani illustri compilata da letterati italiani di ogni provincia* - Volume V.

sociale, in cui vivevasi e un desiderio di sottrarvisi. Ma le idee di comparazione mancando, non anco era evidente all'universale la radice vera del male. Movevasi quindi alla cieca il primo passo ad uscirne, l'un l'altro incitandosi al riparo dei mali parziali, non toccando pure alla fonte, da cui scaturivan perpetui. Siccome però i sentimenti transitorî, che si frappongono fra due epoche di civiltà differente, mentre tendono a un miglioramento futuro, hanno alla base qualche lega dei vizî del passato, così nel sentimento di umanità aspirante a rialzarsi, entravano tuttavia più elementi di età fragile. V'entrava la mollezza dei costumi per diuturna pace, per rilassate leggi, per ozio e indolenza scadute; v'entrava il bisogno effemminato di soverchia indulgenza, che ciascuno sentiva per sè; v'entrava infine la vanità, che entra e, cacciata, rientra da per tutto. Federici visse abbastanza per imparare che il sentimento di umanità fin qui analizzato e da lui, per quanto era in lui, fomentato e promosso dalla scena, era insufficiente, se non a privati conforti, certamente ai pubblici bisogni. E i Veneti impararono, e a costo loro impararono, che d'altro faceva mestieri, e come avrebbe detto buon'anima del padre Cesari, che più su sta monna luna. S'avventarono tempi in cui le sorti pubbliche e le private esigevano mente educata da serie e serene discipline, elevati pensieri e sentir forte e coraggioso. Allora le virtù dolci e domestiche, predicate dal Federici, nè queste pure fondate su solide basi, nè sane da pregiudizi, più non bastarono alla Repubblica in tanto uopo di virtù forti e cittadine. Laonde la Repubblica patì l'invasione degli estranei, il precipizio ignominioso della patria e calamità d'ogni fatta. Che se pure cercò allora in sè stes-

sa riparo a tante sciagure, non trovò in tanta bontà che parole lusinghiere sul labbro, sdolcinati affetti e sovra tutto paura nel cuore; e per tutto consiglio non trovò nella mente che titubanza, illusione e fiducia illimitata nella giustizia, nella generosità dei nemici . . . . ma dove era la forza? Tali sono frattanto i deplorabili frutti dei costumi deboli; e chi ignora quanta parte abbia a formarli e a mantenerli il teatro? » (1)

Ma al Federici, malgrado la sua forte disposizione alla drammatica, mancava la potenza del genio necessaria per contrapporsi a quel torrente di depravazione morale, che omai aveva travolto ne' suoi gorghi ogni classe di persone.

Forse in Venezia, dove, per la natura allegra e spensierata del popolo stesso, ognuno cercava, e spesso non senza lievi sforzi, di intervenire alle feste, ai divertimenti, agli spettacoli, l' azione del teatro avrebbe potuto esercitare ancora qualche influenza benefica sulla moralità di quella folla. E il Federici, per quanto glielo consentirono le sue forze e glielo permise il gusto del pubblico, assuefatto ormai al meraviglioso e all' inverosimile, tentò di dare qualche lezione ai veneziani, mettendo sulla scena i loro difetti, rappresentando le loro smodate passioni e condannandole; ma egli lo fece di rado, e ogni volta scelse dei mezzi, che non erano adatti all' intendimento e riuscì inefficace. Ci voleva ben altro che metter loro innanzi dei caratteri perfettissimi, tutti virtù, tutti onore, specchi esagerati di illibatezza e di onestà; ci voleva ben altro che insegnar loro la moralità con frequenti predicozzi o col mostrare perpetuamente il trionfo della

(1) Ugoni; opera citata.

virtù, del bene, e la caduta e la condanna del vizio, del male; il pubblico ammirava quei modelli di perfezione morale, s'inteneriva a quelle prediche, s'entusiasmava a quei trionfi, e alla fine applaudiva freneticamente, e voleva anzi la replica del dramma per la sera seguente; ma quel pubblico entusiasta usciva dal teatro per nulla mutato. D'altra parte al Federici, che scriveva agli stipendi di compagnie drammatiche, premeva assai il buon esito delle proprie produzioni, e gli sarebbe spiaciuto senza dubbio che, per volersi contrapporre al gusto del pubblico, qualora ne avesse avuto il coraggio, col delineare caratteri più forti, più vivi e col rappresentare fatti più naturali, gli sarebbe rincresciuto che le sue commedie fossero state accolte freddamente, come gli accadde quando fu recitata al S. Angelo la commedia *Non contar gli anni ad una donna,* di tipo goldoniano (1788); « mentre quando sfoggiava miracoli e bestialità, e più bestialità che miracoli, veniva sollevato alle stelle » [1]. Per cui lasciata la commedia di costumi e faceta, si appigliò sempre all'indirizzo omai preso, sfoderando tutti i prestigi del visibile e del sensibile, per iscuotere le incallite e ineducate fibre del popolo, trattando soggetti doppiamente estranei ai costumi reali della nazione, per essere forestieri e romanzeschi.

Ma se egli non potè, o non seppe combattere sulla scena la corruzione dei costumi, che era il debole della propria nazione, volgendo il flagello contro di essa, non dobbiamo però ingiustamente biasimarlo di aver contribuito a corromperli, come vorrebbe il Cardella. Scopo precipuo e supremo dei suoi drammi è sempre la

---

(1) Ugoni; opera citata.

morale istruzione, anzi dobbiam dire che, nella morale, il Federici si lascia addietro tutti gli scrittori drammatici che lo precedettero, ad eccezione di Iffland nella prima metà della sua carriera.

In tutto il suo teatro il nostro autore non cadde mai in espressioni, che potessero offendere minimamente il pudore, non v'è una parola oscena, nulla che possa alludere a qualche sconcezza. Si guardò anche dal ferir l'imaginazione « con quadri truci e lugubri, colla mostra del turpe e del cattivo », come avea fatto Iffland, che nelle commedie appartenenti alla seconda metà della sua carriera drammatica profuse a larga mano imagini funeste e tetre pitture, rappresentando « disordini, disunioni, depravazioni, ... matrimoni infelici, delitti da tribunali criminali, nature scadute e carnefici di sè stesse. « Ciò che sarebbe da rimproverare al Federici, si è invece, come osserva il Corniani, che nella rappresentazione del vizio si lasciò talvolta trasportare « al di là di quei confini prescritti dalla decenza e dalla morale » [1]; ma d'altronde era logico che all'esagerazione della virtù dovesse far riscontro l'esagerazione del vizio. Erroneo è invece, su tal proposito, il giudizio del Cardella, asserendo che nelle commedie del Federici « il vizio quasi sempre trionfa e la virtù è avvilita » [2]. Il Cardella, nel pronunciare un tal giudizio, mostra certo di non aver letto il Federici o di averlo letto male; e dall'esame più particolare, che più innanzi faremo di alcune commedie, apparirà

---

(1) *I secoli della lett. Ital.* di G. B. Corniani. continuata da Stefano Ticozzi. Tomo II.

(2) Cardella. *Compendio della Storia della Bella letteratura.* Vol. III. Milano 1827.

chiaro come quel letterato abbia detto una corbelleria.

Qualchecosa però di fosco, di truce, che colpisce l'immaginazione, benchè non si discosti molto dai caratteri generali del suo teatro, parmi di riscontrare nella commedia *Il Delatore*, con la quale il Federici volle forse tentare di avvicinarsi ai drammi della seconda maniera dell' Iffland. È un dramma dalle tinte cupe e selvaggie, dove la pietà, l'indignazione, il pianto, la disperazione, l'amore grande, ma barbaro, traboccano a vicenda con troppo lugubre monotonia. Ne riporto qui l'argomento.— Pietro e Lorenzo, fratelli, orbi di padre, appartengono a una famiglia già ricca, ma per rovesci finanziari caduta nella più indigente miseria. Il primo accusa il fratello davanti al Signor d'Oristano, capo della giustizia criminale, di aver ucciso a tradimento un certo Mon - nero, e ne ottiene il premio di duemila lire, promesso a chi avesse rivelato il nome dell' uccisore. Lorenzo è incarcerato, Pietro porta l'oro a Teodora, sua madre, inferma, che ama teneramente i suoi figli e che lotta tra il bisogno e la fame. Le si annunzia che Lorenzo è imprigionato; crede che l'oro, recatole da Pietro, sia stato rubato e si reca al Signor d' Oristano per farne la restituzione e implorar grazia. Colà giunta, il capo della giustizia le narra come Lorenzo sia l'uccisore confesso del Mon - nero, e Pietro ne sia stato il delatore. La madre inorridisce e sviene. Il Signor d' Oristano interroga i fratelli, perchè mettano luce sul fatto dell' uccisione, ma essi non rispondono; egli fa metter mano alle torture per costringeli a parlare. In quello arriva un assessore, che svela l'arcano; l'uccisore del Mon - nero è stato un tal Tristano, sicario di professione, il quale l'aveva confessato morendo; e i due giovani fratelli avevano compiuto

quell' atto di inaudita abnegazione per soccorrere la propria madre e riparare alla orribile miseria, in cui erano piombati. Teodora, commossa per tal prova di amore, se li stringe affettuosamente al seno sclamando, presso a poco, come già Cornelia romana: « Voi soli, più che gemme ed oro, siete la mia ricchezza e la mia gloria ».

La lettura di questo lavoro lascia nell' anima un senso di tristezza e di disgusto; si rimane commossi, ma anche oppressi, impressionati, come dopo aver letto uno dei tanti romanzi moderni, che si dicono *à sensation*. Il Federici ha qui versato, più che negli altri suoi lavori, gran copia del suo spirito melanconico e tenebroso; e benchè il fatto sia storico, tratto da una novella araba, come ci fa sapere egli stesso, egli ne ha esagerato le circostanze e violentato i caratteri. Il Goldoni avrebbe rifuggito da un argomento, che non poteva essere nè utile, nè gradito.

L' Ugoni taccia anche il Federici di essersi fatto nei suoi drammi troppo palese patrocinatore di matrimoni fra persone di nascita e di fortuna diverse, purchè vi entri l' amore; ma, col rispetto dovuto al giudizio dell' Ugoni, a me pare che ciò non rechi ombra di danno alla moralità.

L' autore nondimeno sa, in casi simili, condursi così destramente, e far vedere che tali matrimoni diventino naturalmente voluti, coll' attribuire, per esempio, alla persona plebea o povera egregie qualità e nobili sentimenti, ch' io non credo gli si possa infliggere l' accusa sopra detta; tanto più che al momento di concludere cotali legami, il più delle volte egli accortamente vi rimedia, facendo nascere a un tratto qualche incidente, da

cui emerge subito la parità di nascita e di fortuna fra le due persone di sesso diverso. Anzi con tali matrimoni il Federici si mostra seguace delle dottrine liberali, che allora incominciavano a sovvertire gli antichi ordini sociali e infiltrarsi nel popolo; è una sfida che egli scaglia ai pregiudizî, che esistevano ancora in seno alla nobiltà, per i quali non si permetteva che un nobile sposasse una popolana e viceversa, perchè si credeva, o si ostentava di credere, che tali unioni guastassero *il sangue purissimo, celeste, scevo per lungo ordine di magnanimi lombi.*

Per dare un' idea del modo, che tiene il Federici, nel maneggiare siffatti argomenti, esporrò il soggetto della *Figlia del fabbro*, che fu una delle prime che l' autore scrisse, come si può desumere dalla sua prefazione nell' edizione di Venezia del 1802. — Carlo primogenito del duca di Colfiorito, sotto il nome di Giuseppe, di nascosto dei genitori, impegna la sua fede di matrimonio con Luigia, figlia di Giorgio, fabbro ferraio. Le voci di questo amore giungono agli orecchi de' suoi genitori, e la duchessa ne è tanto indignata, che, mediante una sua lettera, minaccia il fabbro dim ettere in un ritiro Luigia, se non licenzierà immediatamente il figlio proprio. Il duca invece, pretore, si reca a casa dell' artigiano per conoscere i costumi della ragazza e intende che essa è virtuosa, e sa ricamare e dipingere egregiamente. Egli la ammira, ma quando sa che il figlio suo si è impegnato di matrimonio con lei, ne rimane molto sdegnato ed alla figlia e al padre narra che Giuseppe è un ingannatore. Arriva Carlo e trova l' amata e Giorgio nella disperazione; l' artigiano lo vorrebbe licenziare. Luigia lo rimprovera, ma egli le giura eterno amore.

Per intrighi della duchessa, Luigia è rapita e portata in un ritiro; ma ivi si viene a sapere che essa è una giovane onesta, la quale per vincolo amoroso appartiene a Carlo. La duchessa ed altri della sua famiglia sono citati in tribunale, accusati di rapimento. Il delegato del Vicerè dichiara, in presenza della duchessa, che Luigia appartiene a Carlo e che questi deve sposarla; la duchessa freme e si oppone, il duca, uomo d' onore, acconsente a questo legame. La povera Luigia allora vorrebbe sacrificare il proprio amore e allontanarsi dal suo promesso. Questo sentimento magnanimo commuove l' animo della duchessa, e poco dopo il duca Ruggero, a cui il fabbro l' aveva poco prima rivelato, scopre che Luigia non è nata da questi, ma è orfana, figlia di Don Orlando degli Albicini, nobile decaduto. Ciò basta perchè tutti si riconcilino fra loro e i duchi approvino l' unione dei due giovani amanti.

Un' altra commedia, in cui avviene un matrimonio fra due giovani, dei quali l' uno è ricco e l' altra è povera, è *Il Caso impensato*, il cui argomento ha inoltre un po' d' intreccio romanzesco. L' azione si svolge a Londra. — Milord Rutland, morendo senza eredi legittimi, avea lasciato successore di tutti i suoi beni il capitano Varringh-tom; ma essendo questi creduto morto, come si diceva, in America, gli fu sostituito ad erede sir Enrico Dorley. Ma Varringh-tom viveva ed era tornato a Londra nella sua famiglia, e si spacciava per l' Incognito. Dorley aveva un figlio, Carlo, il quale amava teneramente Elisabetta, figlia del capitano, dalla quale era con pari affetto ricambiato; ma a questo amore si opponeva violentemente mistriss Rachele, madre di Carlo; Enrico invece, conoscendo ed ammirando le belle virtù di Elisabetta,

favoriva un sì fatto legame. È annunziato intanto sui giornali e si sparge la voce che Varringh - tom è vivo, è in Londra riconosciuto dai Magistrati, e fa valere i proprî diritti di successore a Milord Rutland. Mistriss è agitatissima e fieramente sdegnata. Si va in casa sua e si procede all' inventario di ogni cosa; un commissario le presenta Elisabetta, quale erede di tutto ciò che prima era suo. Alla fine giunge l' Incognito, che si dà a conoscere lo stesso Varringh - tom; egli prende possesso di ogni cosa, e acconsente al matrimonio fra sua figlia e Carlo Dorley, e lascia mistriss Rachele a macerarsi dalla rabbia.

Così pure nella *Cieca nata*, nei *Disordini di una famiglia*, il Federici, per mezzo di questi matrimoni, ci fa assistere al trionfo della ragione, della virtù, delle leggi sui pregiudizi della nascita e dell' indigenza, rispettando sempre, anche troppo scrupolosamente, la moralità e purgando il dramma tedesco di ogni macchia, che potesse offendere i sentimenti e i costumi del pubblico.

Altrove invece ci mette innanzi le tristi vicende e le umiliazioni, a cui va incontro un giovane, per aver voluto sposare, contro il volere paterno, una donna di bassa condizione, come negli *Errori di un padre e di un figlio* [1]. Ma poi, riconoscendo il cuore virtuoso di essa, e non reggendogli l' animo a vedere il figlio nella miseria, il padre perdona ad ambedue e li riceve festosamente a vivere in casa sua. Così l' autore mostra come

(1) Il primo titolo dato dall'autore a questa commedia fu *La disperazione*, che i comici, vaghi di titoli gonfi, mutarono in quello di *Ciabattino consolatore dei disperati*, e con questo apparve nell'edizione di Torino. Il fatto fu posto sulle scene anche in Germania, e pare sia avvenuto in Parigi allo stesso Boursault, che lo racconta. (Vedi Boursault, *Lettres Nouvelles*, Paris 1709).

gli amori di tal genere non abbiano sempre per fine un lieto matrimonio; ma che ad ogni modo, se talvolta gli odi e i pregiudizi di casta perdurano tuttavia anche dopo di esso, arriva poi il giorno in cui devono anch' essi inevitabilmente cedere ed estinguersi. Le commedie, nelle quali introdusse l'elemento amoroso sono poche, e in queste poche lo ha trattato con tanta parsimonia e riservatezza, che si potrebbe quasi affermare che l' amore manca nel suo teatro. L' amore, che è tanta parte della vita umana, anzi *alma del mondo*, come si espresse un poeta, e che costituisce in generale l' essenza del dramma, fu da lui trascurato; e quando lo rappresenta questo grande sentimento è per lo più stemperato in uno sfoggoi pomposo di frasi rettoriche, o di patetiche e melanconiche affettazioni, che lo rendono freddo, arido e perciò inverosimile. Pare quasi abbia timore di scandolezzare il pubblico ad esporre sulla scena la passione amorosa fedelmente, come esiste in natura e talvolta, essendo costretto a metterla maggiormente in rilievo per l' esigenza dei fatti e a darle uno svolgimento più ampio, un' espressione più eloquente, avviene che muti persino di carattere, e che l' amore degeneri in amicizia. Non v'è nessuno de' suoi amati che avvampi di vero amore, che senta nel cuore la fiamma del dio Cupido, che sia in una parola propriamente innamorato della sua donna. Sono essi tutti modelli di onestà, di castità, di moralità; amano, ma con la prudenza e l' assennatezza di uomini maturi, guidati e sorretti sempre da un sentimento nobilissimo, quasi stoico di rettitudine, pel quale non è possibile mai che essi cadano nella colpa; non li turbano mai invidie, gelosie, puntigli, capricci, desideri e tutte le altre torture e gli affanni inseparabili dell' amore;

se qualcosa li impensierisce, è solo il contrasto, che a loro oppongono i parenti all' unione desiderata; talvolta sono entusiasti dei pregi che adornano la persona amata, finchè sono lungi da lei; diventano poi timidi, freddi, impacciati quando si trovano dinanzi ad essa. Anche dell' amore il Federici ha voluto foggiare una perfezione, che nel mondo non si trova; così che questa passione in tal guisa da lui concepita riesce sempre fiacca, ricercata, monotona, e non ha nulla di quella naturalezza, di quella freschezza, di quel calore, di quel brio festoso e vivace, per cui si leggono ancora con piacere e si ammirano molte commedie del gran padre Goldoni.

Come ho già accennato, il Federici ne' suoi drammi si è valso troppo frequentemente dell' elemento romanzesco; il che costituisce una delle principali pecche del suo teatro. Per questo rispetto il nostro autore si può ricongiungere ai commediografi del cinquecento, al Lasca, al Cecchi, ecc. nelle commedie dei quali abbondano pure le invenzioni romanzesche, tolte in gran parte dal teatro latino. Anzi il teatro del Federici, fatta eccezione di quanto egli ha introdotto di nuovo ed ha tolto ed imitato dagli autori tedeschi, si potrebbe per questo lato riguardare come un'ultima evoluzione del teatro del cinquecento; perchè non è da credere che, malgrado le importazioni drammatiche d' oltr' Alpe, sia rimasta interrotta la tradizione di quel teatro. Abbiamo quindi combinazioni amorose tra fratelli che non si conoscono, i cui amori si troncano al momento dell'agnizione; ritrovamenti di donne, iniquamente abbandonate dai loro mariti e conseguente riconciliazione di questi con quelle; smarrimenti di figli orfani e riconoscimento dei medesimi, ai quali si attribui-

sce sempre nobili virtù, sentimenti magnanimi; ritrovamenti e riconoscimenti che hanno luogo quasi sempre in grazia di qualche oggetto prezioso, o di altro contrassegno, che mai non si stacca dalle persone smarrite o abbandonate, e costituisce la loro salvaguardia. Rapimenti di ragazze d' origine plebea, per opera di zii, o di zie nobili, a fine di sottrarle all' amore dei loro nepoti; ritorni in patria di amanti, creduti morti in guerra, i quali trovano le loro fidanzate già spose ad altri; avventurieri audaci, che mutano di nome ad ogni paese, commettendo ogni sorta di birbanterie; seduzioni di donne oneste, che invano reclamano i loro diritti su l' uomo che le ha tradite; spedizioni misteriose di denaro da parte di persone nascoste sotto falsi nomi; esempi di virtù sperticate, impraticabili, e sacrifici impossibili; traviamenti di persone oneste, loro ravvedimento e ritorno alla virtù; rivelazioni di delitti, creduti avvelenamenti, duelli ridicoli; e tutto ciò con frequenti colpi di scena, con intrecci maravigliosi, inestricabili, e con gran profusione di teneri affetti, di lagrime e di sentenze morali. Questi sono i motivi che forniscono al Federici l' argomento a comporre la maggior parte de' suoi drammi, ripetendoli talvolta, e svolgendoli sotto diversi aspetti, con titoli diversi, non tralasciando mai di mettere in opera tutti i mezzi materiali, di cui può disporre il teatro per abbarbagliare il pubblico e confonderlo.

Vediamo, ad esempio, *L'uomo migliorato dai rimorsi*, commedia scritta nel 1792, la quale, al dire dell' Ugoni, avrebbe per intento di mostrare « un prospetto consolante degli affetti della coscienza, considerati come produttori di opere buone ». — Il brigadiere di Senval in ritiro è un uomo bisbetico, soffre di gotta ed è agitato da se-

greti rimorsi, che egli cerca di acquietare beneficando la povera gente. Ha una figlia, Eugenia, che amoreggia con un tenente povero, a cui, per provarne l'animo, Senval manda, senza palesarsi, una borsa con cento doppie, accompagnata da una lettera piena di nobili parole. Il tenente si reca dal brigadiere a chiedergli consiglio sul modo di contenersi in tale avventurosa circostanza; questi gli suggerisce di tenersi il denaro, e il tenente allora, tolti dalla borsa alcuni scudi, consegna il resto al brigadiere, pregandolo di serbarglieli. Il brigadiere è soddisfatto di tale contegno del tenente, lo stima un galantuomo, lo invita a pranzo, e gli concede sua figlia in isposa. Ma un generale, suo amico, lo informa che il tenente ha una pratica segreta con una donna avventuriera, che lo disonora. Il brigadiere allora va sulle furie e vuol punire il tenente della sua perfidia; ma costui disarma il suo sdegno, narrandogli come egli ami quella donna, non quale innamorata, ma come madre, perchè lo aveva raccolto bambino, orfano di disgraziati parenti, allevato ed educato. Essa, Adelaide, si oppone alla sua unione con Eugenia, e soltanto dopo aver ricevuto da Senval una somma di denaro, acconsente al matrimonio, e gli manda alcune carte suggellate, che contenevano le prove di ciò, per cui egli era tormentato dai rimorsi: un ritratto ed un patto di fede giurata e tradita. Il brigadiere, 27 anni prima di questi fatti, avea sedotta una giovane donna ed abbandonatala con un figlio. Quella donna era Adelaide, quel figlio era il tenente: il brigadiere li riconosce e li abbraccia: il tenente infine sposa Eugenia, che era figlia al brigadiere soltanto per adozione.

Abbiamo qui il romanzetto del figlio perduto e ritro-

vato, della donna tradita e riconosciuta, il pentimento dell' uomo colpevole. L' azione è ben condotta e buona la sceneggiatura, ed offre un carattere delineato e sostenuto con certa maestria e verosimiglianza, quello del brigadiere. Egli è un uomo di temperamento subitaneo, che s' infastidisce per un nonnulla, che vuol sembrare un tiranno ed è un cuor d' oro; deplora le sue colpe, a cui vorrebbe riparare, benefica largamente i poveri, ed afferma e sostiene invece di far loro del male, per timore di destare in essi la cupidigia del lusso e l' abito del vizio. Verso la fine della commedia però il succedersi degli avvenimenti lo fa divenire meno suscettibile, e prende una piega verso la tristezza e la tenerezza.

Sono curiose le avventure romanzesche imaginate nella *Vedova di prima notte*, (1790) dove abbiamo press' a poco la medesima situazione, ma capovolta, già riprodotta nel *Cappello parlante*, e una terza volta ripetuta poi nella commedia *Il tempo fa giustizia a tutti*. — Il conte d' Obertson s' era impegnato formalmente di dare in isposa al suo ospite, il capitano Luigi Courval, la propria figlia Enrichetta; ma costei, innamorata del tenente Dorsey, assente e lontano da molto tempo, all' atto del matrimonio, non accetta di unirsi al capitano, il quale, offeso del rifiuto, vuole con l' armi soddisfazione dal conte. Enrichetta, temendo per la vita del padre, fa un sacrificio a sè stessa, e concede al capitano la sua mano di sposa, non però il cuore. Il padre e Luigi sono fuori di sè per la gioia, si celebrano gli sponsali. La sera gli sposi si ritirano nel loro appartamento; ma qui Enrichetta non permette allo sposo di giacere con lei, e gli impone di dormire separatamente; il capitano smania, diventa furibondo, quasi pazzo, ma obbedisce e passa una notte

indiavolata. Ciò rimane un segreto tra di loro, in presenza altrui mostrano di essere felici, e tutti lo credono, tranne la cameriera, Brigida, che ha scoperto la cosa e la spiffera subito alle amiche. Arriva d' improvviso il tenente Dorsey, che, appreso il matrimonio dell' amata col capitano Courval, ne è afflittissimo; essa, alla sua vista, impallidisce e sviene. Il tenente crede di essere da lei tradito; ma ella lo assicura essersi sposata al capitano soltanto per obbedienza al padre e per salvargli la vita, e gli giura di non amare altri che lui. L' affare s' imbroglia, e minaccia di farsi serio, quando il generale Courval, vecchio amico del conte, di cui credevasi figlio il capitano, inorridito dell' avvenuto matrimonio, rivela essere il capitano figlio del conte d' Obertson e quindi fratello d' Enrichetta. Questa allora dichiara che il loro matrimonio non è stato che un' ombra, e che lei è vedova fin dall' istante che lo ha sposato. Il loro nodo quindi viene sciolto, ed Enrichetta passa sposa al tenente Dorsey.

Tutto l' intreccio del dramma si regge sul riconoscimento di Carlo a figlio del conte d' Obertson, e negli ultimi 3 atti è tirato un po' troppo per le lunghe. Non si può del resto certo negare che sia ben condotto. Gli avvenimenti si succedono e si svolgono con naturale progressione fino alla fine, in cui l' azione diventa interessantissima, e prende l'aspetto di una vera *tesi sociale*, che avrebbe fornito il soggetto di un dramma moderno dalle tinte forti, sul tipo di quelli del Sudermann. Che cosa sarebbe avvenuto, se Carlo non fosse stato riconosciuto fratello di Enrichetta? Ma ai tempi del Federici, nessuno si sognava, o per lo meno nessuno avrebbe avuto l' animo di trattare sulla scena simili questioni, sarebbe

stato troppo audacia, e il pubblico forse se ne sarebbe scandolezzato.

L' altra commedia, *Il tempo fa giustizia a tutti*, rappresentata nell' autunno del 1788 al teatro S. Angelo in Venezia, è tutta una serie romanzesca, una precipitazione, un caos di avventure, che danno luogo a delle scene enfatiche per eccellenza, e destano ad ogni passo, per la drammaticità dei casi, la meraviglia e il sentimento. Ha qualche analogia con l' altra, *Il prestigio dell' oro*, scritta più tardi nel 1797, per la rassomiglianza di un personaggio, lord Rocton, il quale muta nome ad ogni paese in cui arriva, rapisce le donne degli altri, assassina una madre, e mentre è colto in nuovo flagrante delitto, a un tratto è preso da' rimorsi per le scelleraggini commesse, e fa proponimento di mutar vita. Ma la sua figura desta ribrezzo. Ad eccezione di costui, tutti gli altri personaggi sono fiori di galantuomini, e specchi di onoratezza.

Nel *Ritorno dalla Soria*, scritta nel 1791, è forse per la cinquantesima volta rappresentato il trionfo della virtù, e la punizione della scelleraggine. — Il valoroso Raoul, creduto morto in battaglia nella Soria, torna in patria sotto le spoglie di un marinaio schiavo. Quivi trova la propria moglie, Elisa, che, consigliata dal padre, sta per passare a seconde nozze, e il suo regno usurpato da Baldovino. Raoul si scopre alla consorte, ma intanto Baldovino lo fa rinchiudere in carcere, come pazzo; se non che il popolo, alla nuova del ritorno del suo primo signore, si solleva, lo scioglie dalle catene, e vi pone in suo luogo il tiranno Baldovino. Così Raoul ritorna fra le braccia della sua sposa e ricupera il regno. Il dramma è tratto dalla novella del D' Arnaud, *Raoul de Crequi*,

ed è scritto in versi; ma benchè lo stile assuma talvolta il tuono tragico, vi manca la poesia, ed è prosa versificata.

Nel *Prestigio dell' oro*, (in cui non è tenuto conto delle regole sull' unità di tempo e di luogo) l' autore nota « quali furono più di una volta e quali sono d' ordinario i voti di ogni uomo, che, buono nella sua povertà, non desidera da principio che il poco, che, secondo il suo immaginare, lo renderebbe felice; ma, reso pago del suo primo intento, passa ad un altro desiderio meno innocente e di mano in mano si guasta e diventa cattivo. Ond' io, dice l' autore, non ho avuto altra mira che di descrivere, come gli uomini in certi tempi mal conoscono se stessi, e le passioni che stanno celate non aspettano che un urto per manifestarsi e prorompere liberamente; e infine che una tollerabile povertà è il vero tesoro e la tutela del povero ».

È pure curioso e grazioso l' intreccio della commedia *La bugia*, (1789) e piacerebbe forse, come è, anche al pubblico dei nostri giorni, se l' autore non l' avesse sciupato in una faraggine di scene, riempiendo degli atti interi senza che l' azione proceda d' un passo, con frequenti predicozzi, nei quali, seguendo il suo costume, insegna la morale al pubblico. Ne riassumo la favola. — La scena è in Ispagna. Don Pedro, re di Navarra, fingendosi il duca della Cerda, ama Adelaide, figlia di Fernando, conte di Estella; il duca della Cerda, che pure aspira alla mano di quella contessina, tornato dal campo, apprende con dispiacere che il re, rubandogli il nome, gli ruba anche l' idolo suo. Egli allora a sua volta ruba a don Pedro il nome di Re, e come tale viene creduto, perchè Ferdinando conte di Estella, non conosceva nè il Re, nè il duca della Cerda. Ma Adelaide

amava grandemente il Re, sotto il nome del duca, e non sentiva alcun affetto pel duca, sotto il nome del Re, mentre intanto questi biasimava don Pedro per la sua incostanza in amore, e lo tacciava di uomo pericoloso, che dell'onor suo non faceva gran caso. Don Pedro, per uscire dall'imbroglio e per far conoscere come egli è leale ed onesto, fa smascherare ed arrestare, per opera di un suo colonnello, il finto Re. Don Ferdinando gli concede sua figlia in isposa; il duca della Cerda, riconoscendo essere egli di sentimenti giusti e virtuosi, gli scopre l'inganno tesogli e gli domanda perdono. — Questa commedia fu stimata dal Pierre Sarousse il capo d'opera del Federici. Ebbe infatti clamoroso successo a quei tempi; fu tradotta in francese dai signori Roger e Creuzè De - Lessert, col titolo *La Revanche,* recitata per la prima volta a Parigi alla *Commedia Francese* il 15 Luglio 1809, data da loro come originale; riducendola accortamente in tre atti, mutando la scena di Spagna in Polonia; al Re di Navarra sostituirono il Re di Polonia, e al duca della Cerda, il duca di Kalisz, e ne scemarono la complicazione del viluppo. Quando fu rappresentata dalla compagnia francese, ne fu avvertito il plagio da un giornalista, il quale, traducendo un articolo di un giornale di Heidelberga, in cui censuravasi il Federici, osservò che gli autori francesi, che ad una commedia di questi avevano posto il titolo *La Revanche,* si meraviglieranno non poco delle censure fatte al medesimo [1].

Romanzesco e romantico ad un tempo è il soggetto orientale dell'*Amor di natura*, scritta nel 1794. La scena è in un giardino annesso al serraglio di Osmano in

(1) *Courier de Turin*, 10 Maggio 1813, N. 64.

vicinanza del mare. — Fernando, schiavo di Osmano, (già Guzmano) è preso d' amore per la bella figlia del suo signore, Fatima, la quale arde per lui di egual fiamma, e si favellano entrambi di nascosto, dandosi appuntamento ogni notte nel giardino. Ma li scopre il servo Atar, che lo narra al sultano, e questi è costretto a convincersene, sorprendendo i due fervidi amanti in flagrante colloquio notturno. Vuole tosto punire lo schiavo temerario; ma il dolce e nobile aspetto di lui gli scuote le fibre del cuore, e sente per lui un affetto arcano. Fernando, che prova i medesimi sensi pel suo signore, lo mette a parte dei casi della sua vita; Osmano riconosce nello schiavo il proprio figlio, che reputava perduto e gli perdona. Nondimeno, facendo violenza al suo cuore di padre, e per non dargli a conoscere la propria malvagità, (perchè egli molti anni prima, denigrato nell'onore, aveva abbandonata, per rivendicarlo, la sposa incinta di Fernando, della quale aveva perduto ogni vestigio, e s' era fatto turco, rinunziando alle leggi cristiane) gli impone di allontanarsi e di ritornare in patria (la Spagna); lo fornisce di mezzi e lo accompagna con molte lagrime alla spiaggia, dove sta pronta una lancia per salpare. Fatima vi si oppone a tutta possa; prega, scongiura, ma invano; la lancia si allontana dal lido, portando seco il caro oggetto del suo amore. Essa, in preda alla disperazione, sale su la terrazza del serraglio, si precipita nel mare; Fernando si getta a nuoto e la salva. Osmano, commosso a tanti avvenimenti, assalito da tanti e violenti affetti, scopre a Fernando essere egli suo padre e Fatima sua sorella; quindi ritorna con essi in patria a vivere gli ultimi suoi anni con la sposa e con i figli.

La favola si aggira intorno ai motivi già noti, il ritrovamento e il riconoscimento dei figli. L' azione riesce in questa di maggior effetto ed è più commovente per la teatralità del luogo, in cui si svolge e per la drammaticità dei mezzi; anche gli affetti sono rappresentati con maggior calore che in altri lavori di simile argomento. La tirannica figura di Osmano però dà talvolta nel ridicolo; la sua severità oltrepassa non di rado i limiti del verosimile. L' assunto dell' autore in questo lavoro è di mostrar come è possibile l' amor di natura tra persone consanguinee, che non si conoscono; ma sulla scena si può dimostrare ciò che si vuole.

Altro soggetto romanzesco è *Il quartiere d' inverno*, una commedia che incontrò le simpatie del pubblico di Castelfranco-Veneto, dove fu per la prima volta rappresentata nel 1794. Fu scritta espressamente pel signor Francesco Barisan, mecenate dell' autore, direttore dell' Accademia di Castelfranco, e celebre declamatore, il quale vi sostenne la parte del capitano Dorval. Fu inserita nell' *Anno teatrale Veneto* di quell' anno stesso, e il critico di essa, nel proferirne un giudizio, la reputa « uno dei migliori componimenti del Federici », e la propone « come modello ai giovani studiosi ». È pregevole infatti per un certo brio sparso in tutti i cinque atti, e per l' azione attraente, che tien viva l' attenzione, e corre con naturalezza verso la fine.

Il capitano barone di Portland, mentre teneva il suo quartiere d'inverno presso Riccardo, ricco paesano, s' era invaghito della bella figlia di costui, Luigia, ma non si era ancora deciso di palesarle la sua fiamma. La ragazza però amava Enrico, giovane contadino, e s' appressava già il momento delle loro nozze. Il barone, per

togliersi dagli occhi l' importuno rivale, ed essere così più libero ne' suoi trasporti amorosi, pensò di farlo arruolare per forza; ma di lì a poco ricevette l' ordine di partire, e nel congedarsi dal suo ospite, con molto dispiacere di costui, che lo reputava un fior di galantuomo, gli lasciò in dono un pugno di monete d' oro e due anelli preziosi. Venne a sostituirlo il capitano Dorval, uomo di burberi modi e di carattere vivace, ma d' animo gentilissimo. Questi pure restò colpito dai begli occhi di Luigia, a cui fece tosto un po' libertinamente la corte, tenendo modi che indignarono il padre e la fanciulla. Avviene che Enrico diserta e si rifugia in casa della fidanzata; ma presto è scoperto, e si presenta al capitano Dorval per ottener grazia, narrandogli essere stato arruolato per forza. Il capitano non gli presta fede, ma, su conferma del sergente stesso, che per ordine del barone, aveva eseguito l' atto violento, è costretto a persuadersene; pure, minacciando di morte il disertore in presenza di Luigia, ma in segreto con l' animo disposto a compiere una buona azione, si reca con Enrico dal colonnello. Il barone di Portland però non se n' era ancora andato. A scongiurare il danno che stava per cadergli addosso, palesa la sua passione a Luigia, in cospetto del padre, e la assicura che Enrico sarà salvo, purchè rinunzi a lui, e accetti invece il proprio amore e le proprie ricchezze. Luigia ne è spaventata; il padre, sprezzandolo, gli restituisce l' oro e gli anelli. Ritorna il capitano Dorval con Enrico, libero e salvo. Il barone, furente, pensa di ricorrere alla forza; chiama quattro suoi servi ed ordina loro di rapire la fanciulla e di trasportarla nella sua stanza; ma quivi, mentre le si avvicinava per accarezzarla, Luigia lo ferisce con un col-

tellino che aveva seco, e se ne fugge, lasciando il barone immerso nel proprio sangue. Riccardo e la figlia sono arrestati e si condanna quest' ultima ad essere moschettata. Ma Dorval, innanzi al colonnello proclama la sua innocenza; essa si è legittimamente difesa contro chi attentava al proprio onore. Lo stesso barone, rinsavito dalla lieve ferita, condanna la propria scelleraggine, e chiede a Luigia perdono della sua follia; anzi egli stesso unisce la mano di Enrico a quella della giovinetta e li istituisce entrambi successori ai suoi beni, dopo la sua morte.

È da notarsi una certa somiglianza che, nell' azione e nel carattere, hanno i principali personaggi di questa commedia con quelli dei *Promessi Sposi*, ben s' intende in proporzioni assai limitate. Vi sono infatti anche qui due giovani fidanzati, Enrico e Luigia, cui tocca subire, per l' insania di un prepotente rivale, dure prove di amore, prima di sposarsi; come Renzo e Lucia, perseguitati da Don Rodrigo, devono sopportare tribolazioni d' ogni genere, prima di arrivare al giorno sospirato del loro matrimonio. Renzo è costretto a esulare lontano dal paesello natio e separarsi dalla sua sposa promessa; Enrico è staccato dal fianco dell' amata coll' essere arruolato a viva forza; ma il loro amore non vien mai meno, anzi si rafforza traverso le soperchierie, che sul primo perpetra il signorotto milanese, e davanti alla violenza, che sull' altro esercita il capitano barone di Portland. Questi, se non nelle circostanze, almeno nelle voglie, negli istinti, è un don Rodrigo in miniatura; la passione, che egli concepisce per Luigia, è forse meno colpevole, meno volgare di quella che per Lucia concepisce don Rodrigo: ma è forse più violenta; an-

ch' egli abusa della sua autorità per togliersi dagli occhi il fortunato rivale, e fa rapire Luigia, con intendimenti presso a poco identici a quelli con cui don Rodrigo manda invano a rapire Lucia. Il capitano Dorval corrisponde per certi rispetti all' innominato. Anche Dorval, di uomo pericoloso, che è reputato, diventa poi, non già per mutare di sentimenti e di abitudini, ma per dovere di giustizia, un difensore disinteressato dei due fidanzati, e non li abbandona, se non li ha prima sottratti ai depravati propositi del loro persecutore.

Una maggior rassomiglianza di particolari ebbe a rilevare in un suo studio il prof. Bruno Cotronei fra le avventure dei *Promessi Sposi* e quelle rappresentate in una commedia di Lope de Vega, intitolata *El mejor alcalde el rey;* esaminando la quale dimostra che il don Rodrigo manzoniano procede da un personaggio principale della commedia spagnuola, don Tello de Neira [1]. « L' uno e l' altro sono signorotti campagnuoli, che trovano in circostanze quasi simili la propria impunità e la forza di resistere all' autorità dello Stato; l' uno e l' altro concepiscono una passione colpevole per una bella contadinotta e ne vietano al curato le nozze; la passione, tanto in Tello, quanto in don Rodrigo, diventa puntiglio. I due sposi, in entrambe le opere, tentano di eludere il divieto con qualche astuzia, con un convegno notturno nell' una, con un matrimonio clandestino nell' altra; e durante quel convegno e questo tentato matrimonio abbiamo il ratto riuscito di Elvira, fatto da don Tello co' suoi servi mascherati e il ratto

---

(1) Bruno Cotronei - *Una Commedia di Lope de Vega ed i "Promessi Sposi"* Palermo, tip. Fratelli Vena, 1889. (Edizione di 100 copie non venali).

non riuscito di Lucia, fatto dal Griso travestito da pellegrino. Presso don Tello interviene prima il fidanzato Sancho e il padre di Elvira, poi il curato e un santo abate di un convento del luogo; presso don Rodrigo interviene il solo fra Cristoforo; ma quelli e questo accennano al prepotente con parole coperte e come se riferissero una diceria. Don Tello e don Rodrigo sono entrambi puniti di morte terribile, l' uno sulla forca, l' altro di peste » [1].

La quasi identicità dei casi della commedia spagnuola con quelli dei *Promessi Sposi* farebbe quasi credere che il Manzoni, nel tessere la tela del suo romanzo, avesse presente il lavoro di Lope de Vega.

Nella commedia del Federici è da rimarcarsi il mutamento di carattere dei principali interlocutori nel corso dell' azione. Il barone di Portland, ad esempio, di fervido innamorato che egli è in sul principio, diventa in fine un filosofo rettorico di morale, passando traverso a un accesso di amoroso ardore; ed è strano il sentire un uomo, che nella prima scena, apostrofando il sole, esclama: « O sole, tu sei men bello di quella che adoro; tutti gli oggetti scoloriscono in faccia a lei »: e che termina nella scena ultima moralizzando in questa guisa: « Se difficile è il vivere, se umana cosa é l' errare, glorioso é il pentirsi e l' uscir dal mondo senza viltà ». Così, in luogo di condannare sè stesso per aver soverchiato due giovani amanti, si attribuisce anzi l' aureola di gloria per essersi ravveduto del male operato. La stessa osservazione è da farsi al carattere del capitano Dorval,

---

(1) Prof. F. Maccone - *Recensione allo studio del Cotronei*, inserita nella *Scuola Secondaria Italiana*, Anno IV. N. 11, 16 Dicembre 1899 - Milano, Ditta G. Agnelli.

il quale perde man mano, per l' incalzarsi degli avvenimenti, il suo spirito allegro e il suo entusiasmo per le belle donne, e pare non abbia negli ultimi atti altra preoccupazione che di far mutare l' opinione di uomo pericoloso, che i suoi ospiti hanno concepito di lui, temperando la sua burbera vivacità e maneggiandosi a mostrar loro che, sotto quella rude scorza, sta nascosto un ottimo cuore.

Tolto questo difetto, il carattere di Dorval è tratteggiato con molta maestria, e si avvicina in qualche lato al *Burbero benefico* del Goldoni. Se la commedia infatti è considerata fra le migliori del nostro autore, ciò è dovuto in gran parte alla creazione di questo carattere, sempre bello e sempre simpatico, come alla creazione del *Burbero benefico*, malgrado le censure dei parigini contemporanei, deve molto della sua gloria il grande commediografo veneziano.

Dalle commedie, di cui ho fin qui esposto il soggetto, si può osservare come in alcune di esse l' azione termini con lo scioglimento per macchina; e di ciò si fa un' altra accusa all' autore, per essersene egli servito troppo di frequente. Quando l' azione è giunta al suo punto culminante, per una intricata complicazione di casi e di svariate vicende, a un tratto un nuovo ed inaspettato avvenimento viene a sciogliere il nodo di essa azione, e a ristabilire l' ordine delle cose. Anche i drammi tedeschi, specie quelli del Kotzebue, hanno un tal scioglimento, il quale pare sia nato dall' usanza che avevano i sovrani di Germania Federico II e Giuseppe II d' Austria, di girare incogniti in traccia delle infedeltà dei ministri e dei bisogni dei sudditi. Era naturale che il Federici, vago degli sfoggi teatrali, si valesse spesso

di tale intervento, che gli riusciva a meraviglia alla sospensione dei fatti, e a tener desta la curiosità del pubblico fino alla fine del dramma; è per ciò che egli fu poi soprannominato il commediografo delle « sbottonature ».

Ad una di queste possiamo assistere in particolar modo nella commedia *Lo scultore e il cieco*, la quale, tolto questo difetto, sarebbe pregevole per altri motivi, ed è giudicata delle migliori. — La scena è in una piccola città della Germania, dove si attende l' arrivo dell' imperatore. Giunge un uffiziale, che al conte di Steimbergh mostra il desiderio di essere introdotto in una conversazione di nobili di recente data, e composto di cavalieri e di dame, asinacci di primo pelo, i quali si radunavano ogni sera; ma il presidente di essa, il barone Naimann, non acconsente ad introdurvelo, perchè mancava di un titolo di nobiltà. Però la contessa Valsingher, che si rideva dei pregiudizi di quei nobilucci, ve lo accompagna ella stessa a loro dispetto, e quelli, manifestando verso l' uffiziale i segni della più viva avversione, abbandonano villanamente il luogo delle loro radunanze. Questa è la prima parte della commedia, che si connette colla seconda per l' amore che il barone Odoardo, figlio del presidente, nutre per Luigia, figlia di Egidio, scultore, la quale, per non essere nobile, non ambiva di diventare sua sposa. L' uffiziale riconosce egli stesso i meriti dello scultore e di Ferdinando, suo fratello, letterato cieco; nomina il primo conte, il secondo consigliere dell' imperatore: ammira inoltre le virtù di Luigia, di cui si fa protettore. Alla fine egli, sbottonandosi la giubba, si scopre per l' imperatore stesso e collo scherno e col vilipendio sono puniti coloro, che avevano rifiutato la sua compagnia.

È la sola commedia in cui l' autore si è prefisso uno scopo veramente civile e degno della scena, mettendo apertamente alla berlina una ridicolaggine, i pregiudizi di nascita, che aveva bisogno di essere sferzata e corretta, perchè durava ancora in molte città d' Italia. Fu accolta con molto favore a Torino nel 1790 col titolo: *I viaggi dell' imperatore Sigismondo*, e quindi rappresentata in tutte le altre città d' Italia sotto quello di *Lo scultore ed il cieco*. Dal Sismondi è accennata con un terzo titolo: *I pregiudizi dei paesi piccoli*, datole nel *Teatro moderno applaudito*, ma con questo titolo non è segnata in nessuna delle edizioni delle opere del Federici, mentre invece sotto il medesimo si conosce un'altra commedia gaja, che ritrae molto della farsa, composta dall' Avelloni. Kotzebue e Picard scrissero entrambi due commedie, ciascuno intorno agli stessi ridicoli. Picard, dopo aver messo sulla scena una credula famiglia provinciale, che reca a Parigi tutta la sua fiducia negli uomini, la sua dabbenaggine e la sua vanità, ed è trappolata ad ogni passo, *Les provinciaux à Paris*, scrisse un'altra commedia, in cui mise in ridicolo gli sforzi dei provinciali di imitare in tutto le foggie e il fare della metropoli, *La petite ville*. Kotzebue tradusse questa seconda più celebre commedia del Picard, che intitolò: *Die französischen Kleinstädten*, a cui ne contrappose un' altra, *Die deutschen Kleinstädten*, nella quale, in luogo degli scimiottici usi delle provincie francesi, canzonò l' orgoglio delle piccole città germaniche, che aspiravano all' originalità.

Le commedie, nelle quali il Federici spiegò maggiormente i suoi talenti drammatici e riuscì spesso efficace, divertente, geniale, sono quelle, in cui si sforzò di

osservare la natura, secondo ciò ch' egli s' era proposto nel suo programma, ritraendo caratteri, passioni e costumi famigliari, lasciando da parte le combinazioni romanzesche. Se non tutte queste commedie, certo la maggior parte di esse, e per la scelta dell' argomento, e per l' arte quasi sempre felice, con cui sono lavorate, e talvolta anche per la *vis comica*, formerebbero, a mio giudizio, il teatro scelto del Federici. Esse sono le seguenti: L' *Avviso ai mariti*, L' *Avviso alle mogli*, *Non contar gli anni ad una donna*, *La cambiale di matrimonio*, *La moglie libera e il collo torto*, *La fanatica per ambizione*, *La sposa di provincia*, *Le risse del matrimonio*, *Il pallone aereostatico*, *I disordini di una famiglia*. Non mi sembra fuor di proposito il dire qualchecosa su ciascuna di esse.

Le prime due nacquero forse ad un parto. La prima fu scritta nel 1788, l' altra nell' anno successivo, e rammentano l' *Ècole des maris* e l' *Ècole des femmes* di Molière, ma nulla hanno a che far con esse, e ne sono lontane per brio e per forza comica. Furono ambedue rappresentate per la prima volta al teatro S. Angelo, e contengono una lezione che, nella prima, il marito dà alla propria moglie, vana e capricciosa; nella seconda, la moglie, amorosa e saggia, dà al marito, prodigo e dissipato, che la trascura. Questa seconda però è molto migliore, e perchè tale, ne riassumo qui appresso l' argomento. — Il conte di Monreale, prima di venire a Parigi, aveva costumi semplici e retti; ma nella capitale dovè seguire, per consiglio di alcuni adulatori, l' andazzo dell' alta società parigina. Un furbone di tre cotte, Girolamo, che egli si era eletto amico e consigliere, godendo della buona riputazione che s' era accaparrata presso di

lui, gli andava sobillando i più perversi consigli e gli frodava, d'accordo con un tal Durino, sensale, denari, quanti poteva. — Al conte era anche venuta a noia la moglie, perchè costei conservava la semplicità dei costumi di provinciale e non ambiva di esser corteggiata da nessuno, come esigeva l'etichetta. Già egli aveva profuso tutto il suo, in guisa che, per far denari, si era ridotto a vendere, per mezzo di Girolamo, oggetti preziosi di casa propria. Il Ministro, riprovando la sua condotta, lo aveva invitato a deporre la carica che occupava presso il Ministero, talchè la sua posizione si rese ancor più difficile. La contessa ne era addoloratissima in segreto; ma, traendo buoni auspici da questo incessante rovinare di suo marito, mostrava di essere allegra, sperando che la conoscenza della sua orribile condizione, alla fine, valesse a rimetterlo sulla buona via. Essa manda una sera a chiamare l'avvocato Buonafede per conoscere da lui a quanto ammontano i debiti del conte e trovare i mezzi di pagarli; la sera stessa dà in casa sua una festa da ballo, a cui, fra altri, invita pure Dorante, che un tempo aveva spasimato per lei, e lo crea con molto garbo cavaliere del suo onore e della sua virtù. Ma questa festa da ballo, questa elezione di un cavaliere, l'abbigliarsi di lei con tutta pompa e grazia, il suo spirito allegro e vivace in momenti così tristi, in cui il conte avea perduto gli averi e la stima e l'impiego, sono naturalmente reputati como uno sfregio recato alla nobiltà del suo casato, un insulto al suo dolore, alla sua infelicità; onde è che accrescono vieppiù nel conte la avversione contro di lei e contribuiscono a fargli concepire una mal repressa gelosia verso il cavalier Dorante. — Ma qui c'è un altro guaio. La contessa viene a sapere

dalla marchesa Ippolita che il marito, per la vanità di mostrarsi liberale, avea donato, mediante cambiale, la somma di quarantamila lire, pagabili a di lei richiesta, a certa Eleonora, ragazza da marito, sulla quale egli forse faceva qualche disegno; ma che in segreto invece Girolamo aveva in animo, così ben dotata dal conte, di sposarsi. La contessa allora manda subito invito alla giovanetta di recarsi alla festa da ballo; Eleonora di buon grado interviene; le dipinge le cattive sorti del conte e si fa da lei restituire la cambiale, obbligandosi in compenso di pagarle, finchè vivrà, 25 luigi all'anno. La ragazza acconsente. Così, mentre all'ombra dello sfarzo, del brio e della rumorosa allegria essa orpellava la tristezza delle condizioni del marito, (ed è in vero mirabile l'arte di questa donna, arte che mette in maggior rilievo l'amor suo per lo sposo) riparava intanto con modi eccellenti ad una vicina catastrofe, ristabilendo alla meglio la fortuna ed il credito della sua casa e dava ad un tempo uno strappo violento alle false idee del conte e al suo amor proprio, suscitando in lui la gelosia e quindi l'amore. Alla festa da ballo si reca anche il Ministro in maschera; la contessa lo riconosce e lo scongiura di restituire la carica a suo marito; si prostra a' suoi piedi con un suo figlio per impietosirlo maggiormente; in questo atteggiamento è sorpresa dal conte che sopraggiunge in quell'istante. Egli, fremente, reputando il Ministro e Dorante seduttori di sua moglie, vuole da loro soddisfazione dell'insulto; il Ministro si leva la maschera; il conte rimane confuso. Il Ministro, sdegnato, se ne parte; ma è a tempo trattenuto da Dorante, che lo riconduce in casa e disarma il suo sdegno. Il conte vuole abbandonare Parigi, dove ha perduta la riputa-

zione e partire per l'Inghilterra, lasciando alla contessa il modo di pagare i suoi debiti; ma egli apprende che i suoi debiti sono pagati, che Dorante ha trattenuto lo sdegno del Ministro, che Girolamo è un traditore, che Eleonora ha restituita la cambiale e che infine l'impiego che egli occupava, sarà rimpiazzato dal figlio suo. — Sulle tracce dell'*Avviso ai mariti*, A. Bianchi scrisse un'altra commedia intitolata: *Aver moglie è poco, guidarla è molto* (1799).

Mi piace riferire il soggetto della commedia *Non contar gli anni ad una donna*, per la modernità che spira il carattere di una donna nervosa, estremamente suscettibile, come quello di certe nostre donnine isteriche — La marchesina Virginia sosteneva di aver soltanto 22 anni, mentre il conte Cesare, suo amante, le aveva detto in una conversazione che ne contava invece 27. Una siffatta smentita la irrita fuor di misura, la reputa un'offesa irreparabile, e gli dichiara odio eterno. Il marchese Onorio, zio di lei, vuole accomodare lo screzio, e induce Cesare a chiederle compatimento della sua troppo libera franchezza; ma essa lo respinge; anzi, non paga di odiarlo, invita il tenente Roberto a far le sue vendette colle armi, promettendogli in cambio la sua mano di sposa, e manda subito pel notaio. Ma appena uscito il tenente, la marchesina è pentita di tale precipitata risoluzione, e vuole impedire il duello, temendo la morte di Cesare; il duello però accade senza spargimento di sangue. Lo zio marchese, vedendo l'animo implacato della nipote, consiglia il conte a domarla coll'indifferenza; infatti, dopo il duello questi le scrive una lettera, in cui le chiede ancora scusa, ma aggiungendo di cedere a qualunque rivale il possesso della sua

donna. Questa freddezza la mette in iscompiglio; sente di amarlo, di non poter vivere senza di lui; eppure gli dice in faccia di odiarlo. Arriva intanto il brigadiere Teodorico, altro zio di Virginia, della quale tosto s' invaghisce e la vuole sposare; non la riconosce per nipote e le accresce gli anni fino a 28 per vieppiù avvicinarla alla propria età; propone in cambio di unire il conte Cesare con la marchesina Isabella, altra sua nipote, di fresco arrivata con lui. — Il conte vi acconsente, ma ad Isabella piace il tenente Roberto, e questi per contrario volge i suoi sguardi su Virginia, e le rammenta la promessa d' amore. Giunge il notaio per stendere il contratto di nozze; Virginia lo manda al diavolo; Onorio è mezzo disperato. In tale frangente Metilde, cameriera, suggerisce a Virginia di fingere un avvelenamento, per uscire dall' imbroglio e per conoscere se il contino l' ami veramente; essa eseguisce il progetto della cameriera, ma non è creduta; il suo contorcersi, il suo languore destano le risa di tutti, persino di Cesare. La marchesina è al colmo della disperazione; un colloquio procuratole da Metilde coll' amante, come ultimo tentativo di conciliazione, ha pure pessimi risultati. Il brigadiere Teodorico, reputando il tenente vero amante di Virginia, si batte con lui, lo vince, quindi fa stendere dal notaio e leggere in presenza di lei un rogito, in cui dichiara che il tenente fu battuto e che Virginia non è sua nipote, per cui egli può sposarla. Essa lo deride per la sua età.

Virginia. — Siete vecchio.

Teodoro. — Questa carta mi dà 47 anni.

Virginia. — Il vostro volto la smentisce e ve ne dà 70.

Teodoro. — Non credete alla mia spada?

Virginia. — Io credo al vostro volto.

Teodoro. — Io dunque sono un pazzo?

Virginia. — Interrogate i vicini.

Teodoro. — Ti credo. Ma quando è così, confessami che sei pazza anche tu.

Virginia. — Io pazza?

Teodoro. — Si, per la stessa ragione. Confessa che la testimonianza di uno stordito amante ti fa ridicola. Su quella trovi scritto anni 22..... sul tuo volto si legge impresso vent' otto.

Virginia. — Sul mio volto?

Teodoro. — Osserva: tutti ridono ed applaudono.

Virginia. — (Non so dove mi sia).

Onorio. — (Dovrebbe arrendersi).

Teodoro. — Conte, (*a Cesare*) siete contento di far felice mia nipote?

Conte. — (Facciamo l' ultimo sforzo. Se questo non riesce, il caso è disperato). Sono pronto ad ubbidirvi.

Virginia, confusa, si getta ai piedi di Teodorico, riconosce la propria fantasticheria, promette di far felice il conte e di sottomettersi a lui, confessando di essere stata pazza e di avere 28 anni. Il tenente Roberto sposa la marchesina Isabella.

Questa commedia mi richiama alla memoria *Gli Innamorati* del Goldoni, per una certa rassomiglianza di motivi che generano e fomentano il dissidio fra i due amanti, Virginia e Cesare, e per la suscettibilità dei loro caratteri. Ma nel Goldoni i motivi sono più naturali, e più consentanei alla natura di giovani spasimanti; inoltre ivi l' azione è meno prolissa e più divertente, perchè in maggior copia vi abbonda il sale comico. — Interessante è qui il personaggio di Teodorico, vecchio spadaccino, ché pare agisca sempre con tutta serietà, senza l' aria di voler scherzare, e lo spettatore ne rimane ingannato fino all' ultimo. Ma tutte le stravaganze di costui, il suo

repentino invaghirsi di Virginia, il non volere riconoscerla per sua nipote, il sostenere arditamente l'età attempata di lei, il suo voler apparir giovane quando è vecchio, il suo duello col tenente Roberto, la *scrittura* e la lettura del contratto di nozze, fatto dal notaio, per ordine suo, in faccia a lei, sono tutti lacciuoli tesi per farvi incappare la nipote, tutti mezzi per farla ravvedere della sua sciocca orgogliosità, e dissipare così il recente attrito sorto fra i due innamorati, che di fuori si odiano, di dentro si adorano. E qui è veramente degna di lode l'arte del Federici. Delineato con naturalezza è il carattere della marchesina Virginia, troppo facile ad offendersi, bisbetica, in continuo contrasto con sè stessa, contrasto che in fondo rivela la bontà dell'animo suo, e il suo strano, ma sincero amore per il conte. Il dialogo è sempre sostenuto con grazia e con brio. Lo stesso Ugoni dice che « le situazioni comiche, i sali, la spontanea vivacità fanno di questa commedia un lavoro assai grazioso ed ameno ».

Buona è pure *La cambiale di matrimonio*, (1791) più nota al pubblico per uno dei primi drammi messi in musica da G. Rossini. Il soggetto è geniale e ha un certo che di attraente e di singolare, che stuzzica la curiosità; è trattato con garbo, lo stile è adatto alle circostanze e fa palese come l'autore sapesse talvolta sciogliersi dalle pastoie della rettorica e del manierismo. Curiosi e bene studiati sono i caratteri dell'avaro Mill e dell'eccentrico americano, il quale fa qui la parte del virtuoso, preferendori di nunziare eroicamente al proprio amore e offrirlo a Teodoro, piuttosto che sacrificare il cuore di una povera ragazza.

Tobia Mill, ricco negoziante di Londra, riceve com-

missione da un suo amico d' America, di spedirgli una sposa. Egli pensa di mandargli la sua stessa figliuola, Eugenia, ma a questo pazzo divisamento s' oppongono la madre e la figlia, la quale di nascosto amava Teodorico, nipote di Odoardo West. Teodorico, sorpreso da Mill in colloquio colla figlia, finge di essere un computista recatosi a chiedergli occupazione; il negoziante ne è soddisfatto, e lo alloga subito in certi affari, a patto però che egli muti il suo abito troppo elegante in uno più semplice, sia assiduo al lavoro, modesto, ritirato, non amoreggi e non vada a teatro. Subito dopo riceve notizia che l' americano, non fidandosi della spedizione di una merce così delicata, come la donna, soggetta a tanti inganni e che meglio si negozia sotto gli occhi del compratore, ha risolto di venire in persona a contrattarla. A tale annuncio Tobia mette in iscompiglio la casa; giunge l' americano, Fitz-Young, si abbocca con Eugenia, che gli piace assai. Costretta dal padre, essa gli consegna una cambiale di matrimonio scritta dal padre stesso: ma gli dichiara di non amarlo, chè tale unione formerebbe l' infelicità di lei e di lui. Sopraggiungono la madre, la cameriera e Teodoro, che l' insultano e lo minacciano. Egli rinuncia alla sposa; Tobia si offende del rifiuto, ne vuole soddisfazione e lo sfida a duello. L' americano non sa battersi che alle canne; Tobia allora vuol ricorrere alla giustizia. In un altro abboccamento con Eugenia Fitz-Young intende da essa come ami segretamente Teodoro, e come il padre, per avarizia, voglia costringerla a sposare lui, mentre per lui non sente affetto. Egli allora la compiange, le promette la sua protezione e cede a Teodoro la sua cambiale di matrimonio. Espone quindi la sua risoluzione all' amico Tobia, a cui rimprovera la

sordida avarizia, e gli palesa che sua figlia ama il computista. Tobia va sulle furie; ma lo zio Odoardo viene a comporre ogni dissenso, i due giovani s' impalmano e Fitz-Young ritorna in America, lieto di aver fatto due sposi felici.

Meno fortunato riuscì invece nella commedia *La moglie libera e il collo torto*, oppure *La privazione genera i desiderî*. In essa l' autore volle dimostrare, come avea detto l' Addison, che il bel sesso è sempre la migliore, e la peggior cosa del mondo, e che esso riceve l' impulso e prende la piega, che gli dà il sesso forte; ed è come la lingua, che Esopo portò in tavola, ora come la più squisita, ora come la più spiacevole vivanda, alludendo all' uso buono, o cattivo che di essa l' uomo suol fare. È un concetto già ribadito nell' *Avviso ai mariti*, che ispirò, come si è detto, al Bianchi, *Aver moglie è poco, guidarla è molto.*

Per soddisfare al proprio assunto ha qui l'autore falsato la natura, imaginando caratteri e fatti non rispondenti al vero, per essere assurdi o contraddittorî. L'Ugoni inoltre osserva, forse con troppa rigidezza, ma certo con molto acume, che « la commedia sarebbe bella, se vi si trovasse un sentimento più fino e delicato dell' onore e delle convenienze morali, e se il linguaggio e il tuono fossero temperati alle norme usate tra costumati e gentili, e non sentissero troppo della crudezza e dell' insolenza delle pescivendole. »

Difettosa è pure la *Fanatica per ambizione*. La protagonista è Rosalba, figlia di Teodorico, negoziante, ragazza capricciosa, vana, ambiziosa, superba. Varî adoratori aspirano alla sua mano, ma nessuna di essi le va a genio; e al padre e allo zio Aimone, che la

consigliano a prender marito, risponde con insolenza e con disprezzo. Il signor Ottavio, che ambisce di conseguirla in isposa, s' accorda con Teodorico e con Aimone per far mettere giudizio a quella pazza, cui alcuni titoli, dispensati alla sua famiglia dalla clemenza del principe, avevano fatto montare i fumi al capo. In un colloquio con lei Ottavio risponde francamente ai suoi detti provocanti e scuote la sua superbia. Una forte avversione contro questo giovane audace le invade l' animo ed è profondamente abbattuta. Suo padre fallisce: gli sono sequestrati i mobili di casa, la servitù è licenziata; gli amici, che prima protestavano a Rosalba la più schietta amicizia, ora la abbandonano; essa è nella miseria. Allora comincia a succedere in lei una benefica reazione; alla superbia e alla vanità sottentrano, a poco a poco, la modestia e l' assennatezza; allora si affretta a procurarsi un marito per sottrarsi alla soprastante indigenza; ma i suoi adoratori, che non la amavano, le voltano le spalle. Solo Ottavio, che a lei era venuto in orrore, se le offre quale amico anche nella sventura e le dice di amarla; essa lo stima e lo ricambia di pari affetto. Il fallimento del padre è riparato coi danari dello zio Aimone, e Ottavio e Rosalba si sposano sotto nuovi e più felici auspici.

Nell' intendimento la commedia è analoga a quella del Goldoni, *Lo spirito di contraddizione*. Il Goldoni si propone di correggere una donna dal vizio di contraddire sempre ciascuno in ogni cosa, il Federici di correggere una ragazza dall' ambizione e dalla superbia. Se non che il Goldoni si vale di mezzi dirò così adeguati al male da estirpare, semplici, ma razionali facendo cioè contraddir sempre la contraddicente e sorprenderla nella contrad-

dizione, tanto che essa si ravvede della sua odiosa abitudine: benchè alla fine della commedia l'autore, con sorriso incredulo concluda che

...di tali caratteri tutta la terra è piena,
E il loro mutamento è favola da scena.

Nella commedia del Federici, trattandosi di abbattere qualchecosa di più serio e di più grave, dapprima egli si vale di mezzi comuni, come il rimprovero, il biasimo, l'indifferenza; ma poi, riuscendo questi inefficaci, ricorre a spedienti più energici, più forti, come la sventura. Ma tra i primi e i secondi non c'è graduazione veruna, e la sventura è un mezzo troppo violento; imperocchè quale indole perversa, quale carattere protervo non cede sotto i colpi della sventura? Ecco dunque che vi manca l'arte, quell'arte di cui si valse così sapientemente il Goldoni, e a cui il Federici avrebbe dovuto qui, più che altrove, ricorrere per un migliore e più verisimile svolgimento dell'azione. L'insieme del quadro poi è incompleto e monco: le tristi conseguenze del fallimento si riflettono soltanto su Rosalba, e non sul padre, sullo zio, cui forse maggiormente riguardava, e di cui occorreva mostrare il dolore e l'affanno.

Molto migliore è invece *Un rimedio peggior del male* (1789), tradotta in francese dal signor Sigismondo Visconti, e stampata nel volume 9° del *Théâtre étranger*. L'autore l'ha forse tratta da una commedia dell'Jffland, *Il delitto per punto d'onore*, (dove apparisce, come il grido della coscienza in un'anima non depravata è il più crudele dei supplizi,) e mostra in essa lo strazio di un padre, che vede il proprio figlio disordinato rovinare sè e la sua famiglia. — Fulgenzio, figlio del signor Onesti,

cassiere del principe, per secondare i propri capricci, ha profuso quasi tutto l'avere paterno, ed è ingolfato nei debiti. Non sapendo di che pagare i suoi creditori, che lo minacciano, toglie dalla cassa, dove il genitore custodiva il denaro del principe, la somma di novemila scudi, sperando di poterla rimettere in segreto. Ma viene il commissario per la verifica annuale di cassa e vi riscontra l'ammanco. Il padre ne è tramortito; Fulgenzio se ne confessa autore. Un fiscale è mandato a sequestrare tutto ciò che vi è di prezioso in casa; ma il commissario, con atto di sublime generosità, rimette del proprio gli scudi mancanti, rispondendo al fiscale: « Li presi io; io li ho fatti passare nella mia cassa, per una segreta urgenza, ed ora glieli rimetto ». Un matrimonio tra Federico, figlio del commissario, e Faustina, figlia del cassiere, ristabilisce in casa Onesti la pace e l'onore.

C'è qualche scena difettosa, per aver l'autore voluto conservare l'unità di luogo. I personaggi sono troppo ravvolti nella tetraggine; il più naturale e simpatico è il commissario, il cui nobile atto strappa l'applauso. L'azione si svolge progressivamente con un crescendo d'interesse, che tien legata l'attenzione e sospeso l'animo fino alle ultime scene, senza indovinarne lo scioglimento.

La sposa di provincia, in versi, non ha a che fare con i due capi d'opera del teatro comico francese ed inglese, nei quali il carattere di una sposa di provincia è dipinto in guisa da durare eternamente. Agnese, nell'*École des femmes* di Molière e M. Pinchroife, nella *Country Wife* di Wycherley, sono due semplicione senza pari. Scappano a dire il loro pensiero, prima di sapere quel che stanno per dire. « L'impulso inconscio, che le governa, non riceve legge se non dall'amore, e non im-

para malizia, se non dai gelosi che ne saranno vittima. La sposa del Federici è vergine di originalità sì geniale e non ha nulla di primitivo. I suoi difetti sono volgari; vana, pazzarella, piena di sè, capricciosa e ostinata alle prime impressioni. La commedia non ha ombra della forza comica dell' *Ècole des femmes*, nè della *Country Wife*. È vero che la prima è immorale, e la seconda è pel linguaggio licenziosissima, fra quante ne ha il teatro inglese, mentre quella del Federici è notevole per castigatezza e moralità; ma ne scrutano a meraviglia i costumi dell'epoca, cosa troppo negletta dal Federici ». Così l' Ugoni. Non si può tuttavia negare che sia in complesso una buona commedia ; c' è qualchecosa di avventuroso, di piccante, di moderno, che piace e simpatizza. Ma forse il Federici, più che dipingere veramente una sposa di provincia, s' è inteso di rappresentare il fatto, che fu poi rimesso in scena da Giulio Genoino, napoletano, più precisamente col titolo *Le nozze contro il testamento.*

L' anno precedente a quello della sua morte (1801), dettò *Le risse del matrimonio,* una commediola d' argomento semplice e di poco interesse, ma ameno e piacevole, prendendo i personaggi dalla bassa borghesia. — Drea, pistore, e Ghitta, sua moglie, si amano da buoni coniugi ; ma sogliono di spesso bisticciarsi per nonnulla. Una volta, essendo sorta tra loro contesa per gelosia, vogliono far divorzio, e corrono entrambi da don Luca, rettore del villaggio, perchè dichiari fra loro la separazione. Ma don Luca, da uomo accorto e prudente, mettendo a gara l' affetto dei due genitori per un loro tenero bambino, che avea ivi recato Ghitta sulle braccia, li riconcilia perfettamente, a dispetto della indiavolata suo-

cera, Menica, la quale non voleva che sua figlia Ghitta tornasse più in casa del marito. Don Luca però si fa promettere da loro che, ogni qual volta il marito rimbrotti la moglie, porti in pena a lui uno stajo di frumento, da distribuirsi ai poveri, e quando essa invece alterchi col marito, gli rechi in deposito uno, o l'altro dei monili più preziosi, che ella ha per adornarsi. Quella pace forzata non dura a lungo, perchè appena usciti di là, Drea, per primo, rompe la promessa, e rimprovera Ghitta di aver fatto pubblico il loro difetto; Ghitta gli risponde per le rime, sicchè ambedue mandano al rettore la pena; cioè il primo uno stajo di frumento, l'altra uno smaniglio d'argento. Non molto dopo contrastano di bel nuovo; infine, non sapendo essi accomodarsi a una vita pacifica e tranquilla, parendo loro troppo monotona, si recano da don Luca e gli dichiarano di non poter eglino mantenere la promessa; amarsi moltissimo, ma essere così abituati a rimbeccarsi ogni tanto da sembrar loro non poter vivere felici, se la loro unione non è un succedersi di piaceri e di disgusti.

Mai non fu dall'autore osservata e rispettata la natura così fedelmente come in questa commedia; Drea e Ghitta non trionfano sui loro difetti; il sacrificio, imposto a loro dal rettore, non riesce a correggerli; essi rimangono sempre gli stessi. Prostrato dalle fatiche, dalle malattie, dagli anni, deluso, sconfortato, il Federici, d'indole melanconica, ottimistica, ha preso qui una piega verso lo scetticismo; pare abbia egli compreso che la natura umana non si emenda e non si muta su due piedi, e il volerla raddrizzare e perfezionare, sfoggiando sulla scena gran copia di virtù e di moralità, è cosa assurda più che vana. — Ma egli era già presso il sepolcro.

Il *pallone aereostatico* ci richiama ai tempi, in cui i seguaci di Montgolfier e di Robert avavano destato in Francia e in tutta Europa il fanatismo dei palloni aerei, oggi più che mai tornato di moda, con vedute più larghe e criterî scientifici. Al fatto in sè il Federici non dà molto rilievo, e se ne serve soltanto di appiglio per commettervi un episodio amoroso, collegandolo col fanatismo degli areostati, che egli anzi mette in ridicolo. — L' azione è in Bordeaux. Il marchese di Seinville vuol dare sua figlia in isposa a Simone Belville, acquafrescajo, da lui reputato un genio, per essersi questi costruito, valendosi di certe sue nozioni di fisica, un pallone areostatico, con che intendeva di intraprendere dei viaggi straordinari pel mondo. Madamigella Seinville, invece, adora Clitandro, giovane gentiluomo di Tolosa, il quale, tratto egli pure da ambizione, viaggia per aria, e si reca in pallone a Bordeaux per celebrare il suo imeneo con la marchesina. Ivi trova l' ostacolo dell' avversario rivale, nelle grazie del marchese; ma di esso non teme. Cerca dapprima di persuadere il signor di Seinville sull' ignoranza e presuntuosità dell' acquafrescajo, e come renderebbe infelice per sempre la propria figliuola, legandola ad un uomo cotanto volgare, che essa non ama. Nel momento che Simone sta per librarsi sull' aria col proprio pallone, nella piazza di Bordeaux, in presenza di un pubblico affollatissimo, Clitandro col proprio invola dalla terrazza del marchese, che dava sulla piazza, la sua fidanzata. Simone vuol inseguirlo, ma in quello gli scoppia il pallone e cade tramortito a terra. Il marchese è convinto della temerità di Simone e concede la figlia in isposa a Clitandro.

Col personaggio di Simone Belville l' autore pare abbia voluto alludere a certo Francesco Du Pré, farmacista

veneto, che tentò in quei giorni un volo areostatico. — La commedia ha carattere festivo ed ha per iscopo di correggere il ridicolo, a cui possono dar motivo tali invenzioni; ma verso la fine degenera un poco in farsa, « e ne mostra l' autore, dice bene l' Ugoni, quale cercatore di argomenti atti a pungere la curiosità e a conciliare alle sue composizioni un interesse del momento. L' ascensione dei due palloni diventa man mano nella commedia una materia assai comica. Però l' autore colse i due effetti diversi che sogliono produrre scoperte di tal fatto; cioè l' interesse invidioso dei mestieri antichi, che si credono minacciati dalla rivalità dei concorrenti nuovi, e l' ammirazione cieca e significata con pazze esagerazioni. Il primo effetto è rappresentato da un mastro di posta e da un capo di nave, che tentano di assassinare l' areostata »; (episodio che io non ho riferito, non avendo esso alcuna relazione colle avventure che seguono;) « il secondo forma l' intreccio della commedia posta in Bordeaux ».

Ai *Disordini di una famiglia* ho già accennato, discorrendo sui matrimoni disapprovati dall' aristocrazia blasonata, tra nobili e plebei; ne riferisco ora l' argomento, parendomi di qualche pregio, oltre che per la fattura, anche perchè ci dà contezza dei costumi e sentimenti, che esistevano nell' alta società sul finire del secolo diciottesimo. — Durante l' assenza del marchese Teodorico di Colle Albano, grande dignitario di Corte, sono avvenuti nella sua famiglia gravi disordini. Egli ha tre figliuoli: Alessandro, Rodrigo ed Eleonora. Il primo, di animo gentilissimo, fu preso d' amore per Lucinda, unica figlia del filosofo Valdomiro, giovanetta povera, ma leggiadra e fornita di egregie virtù; il se-

condo è messo in arresto per debiti e per aver rifiutato di battersi con un signore, che l'avea sfidato a duello; la terza, moglie del duca di Belmonte, è disprezzata dal marito, uomo effemminato e pomposo delle sue doti personali e che, stanco del giogo coniugale, vuole ad ogni costo separarsi da lei per conquistare altri cuori di donne e sopratutto per offrire il suo amore alla contessa Adelaide, la quale invece mostra simpatia per Alessandro. Il marchese Teodorico, tornato a casa, trova dunque la sua famiglia in siffatte condizioni, e cerca tosto di porvi riparo con quel senso e quella prudenza, che egli ha acquistato nella sua lunga esperienza della vita, e in quei modi che ritiene migliori. Dapprima egli dissimula di accondiscendere alla separazione del duca di Belmonte da sua figlia; ma poi riesce a rappattumarli e a far si che si amino come prima, mettendo a gara il loro amore per Luigino, tenero frutto del loro imeneo; (artificio questo già ripetuto con effetto eguale ne *Le risse del matrimonio*). Quindi egli vuol lavare l'onta recata al suo nome da Rodrigo, e si presenta egli stesso a battersi coll'avversario di suo figlio, verso il qual ultimo si mostra severissimo e afflittissimo per tal fatto e si reputa disonorato. Ma ciò, a cui gli riesce più difficile di metter rimedio, è l'amore di Alessandro per la bella Lucinda. Egli non deve sposarla: sia essa pur bella, e figlia di un filosofo, e ricca di nobili sentimenti, ma è plebea; i figli che ne nascerebbero, sarebbero nobili solo per metà; coltivi egli, se vuole, la sua relazione con lei, la benefichi, ma non la sposi. — Tutto ciò è vano; i due giovani si amano di amore saldissimo; di più Alessandro ha già dato a lei la sua fede di sposo e ritiene per lei il titolo di padre. I pregiudizi del

vecchio marchese cadono tutti man mano, ammirato sempre più dalle doti di Lucinda e in fine acconsente che diventi consorte di Alessandro. Indi a poco riceve la novella che Rodrigo si è battuto col suo avversario ed ha riparato al proprio onore. Così nella famiglia del marchese Teodorico ritorna la pace e la concordia.

Fu scritta questa commedia a richiesta dei comici, (non si sa in qual anno) sulle traccie del *Pittor naturalista*, forse del Kotzebue, del quale si può chiamare una libera riduzione del Tedesco originale. L'Ugoni è in dubbio su questo; ma la cosa è attestata dallo stesso editore, che ne fece la prefazione nell'edizione di Padova. La lezione che se ne può trarre è che un padre può ravviare i figliuoli e condurre la tranquillità in seno alla famiglia colla saggezza e usando l'affetto e il dolce linguaggio, anzi che il rigore. -- Il soggetto principale però è l'amore e il matrimonio fra due giovani di condizioni dispari. Anche Goldoni, Francesco di Neufchâteau, Voltaire e Marivaux posero lo stesso quadro, favorendo i legami che l'opinione suol disapprovare. Ancelot invece nel suo dramma *Le mariage d'amour* (1850), volle dimostrare le conseguenze funeste di siffatte unioni, facendo che la povera cucitrice, che si credeva beata della mano di un Pari, si getti dalla finestra. Ma ciò non prova che tali matrimoni siano sconvenienti e biasimevoli in faccia alla società, per modo che questa li abbia con orrore a riprovare; ciò sarebbe un voler rinnegare la natura, rendere emmuco il più potente sentimento del cuore umano. Sta invece nella coscienza dell'uomo ricco e di alti natali, che si china a porgere la mano ad umile giovanetta per elevarla a sua donna, lo scrutare severamente nell'animo suo, se è vero amore che lo induce

a far ciò, o non piuttosto un momentaneo e volgare incitamento del senso.

Fu vago il Federici di trattare, l'ho già accennato, anche soggetti storici, drammi dal titolo rumoroso, che doveva eccitare la fantasia del colto ed incolto pubblico; *Carlo XII a Bender*, *Gli amori di Enrico IV*, *La dieta degli Ungari*, *Genserico in Roma*, *Solimano il magnifico*, *Totila e i Visigoti*, ed altri. Di essi forse alcuno viene tuttora recitato nelle arene, o nei teatri diurni, o per mezzo delle marionette, ben s'intende, travisato, alterato, rimpastato, con introduzione magari delle maschere, secondo il gusto degli attori da dozzina, o il capriccio dei marionettisti, per meglio conquidere la folla. Questi drammi si possono distinguere in due categorie: cioè, drammi in cui è semplicemente svolto il fatto storico, e drammi, nei quali al fatto storico sono intrecciate avventure d'invenzione. Ma sì nei primi che nei secondi la storia non è mai con rigore osservata; anzi è sempre trascurata, falsificata, rimpicciolita; il carattere o l'ambiente storico dell'epoca, e l'indole dei singoli personaggi, che in quell'epoca vivevano, sono quasi sempre ritratti, o interpretati a capriccio. Ne consegue perciò che gli eroi de' suoi drammi storici non hanno a che far nulla cogli eroi della storia; l'autore li ha presi da essa, ma poi li ha manipolati e plasmati a suo modo, prendendo a norma un concetto inaginario, ma determinato, che di essi erasi formato e prevaleva nella sua mente, e piegandoli a servire all'intento che si prefigge di includere nella commedia. Ne formò in tal guisa due tipi convenzionali: il tiranno crudele, e il principe clemente e giusto; insistendo sempre nell'idea perpetuamente ribadita, il trionfo della virtù e la condanna del vizio.

Vediamo, a mo' d'esempio, *Gli amori di Enrico IV*, scritti nel 1782-83. Enrico IV di Navarra-Borbone, secondando i moti del suo cuore, vorrebbe impalmare la bella marchesa Enrichetta di Vernuglie, in luogo della figlia del duca di Toscana, che non ama; ma Ronì, da prudente ministro e consigliere, gli fa mutar proposito, ed impone egli stesso alla favorita, e al padre di lei, marchese d' Entraigues, di allontanarsi da Parigi, per togliere così agli occhi del re una donna, che, diventando regina, sarebbe stata funesta e a lui e alla politica francese. Ma col favore di don Pedro, ambasciatore spagnuolo alla corte di Francia, che sosteneva i diritti della favorita, costei riesce colle sue lagrime a intenerire l' animo di Enrico, a tal segno che questi già cede al suo pianto; ma il vigile Ronì scuote da capo la debolezza del re, mettendolo a conoscenza di una congiura ordita contro di lui dal conte d' Overnia, fratello d' Enrichetta, allo scopo di fargli sposare la sorella, o di ucciderlo. Enrico infierisce contro don Pedro, disprezza la sua politica, e minaccia perfino la bella marchesa, che egli crede implicata nella congiura. Costei ne è addoloratissima e in presenza del re si protesta innocente, e per provargli la sua innocenza vuole morire. Nel giorno, in cui i congiurati dovevano mandare ad esecuzione il loro disegno, il re si fa venire innanzi il conte d' Overnia e lo dichiara ribelle e traditore; il conte lo sfida e mette mano alla spada; in questo Ronì, alla testa di molte guardie, fa circondare il conte; i congiurati, che aspettavano di fuori il segnale della ribellione, sono fatti prigionieri. Enrico perdona a tutti, e la bella marchesa di Vernuglie rinunzia alla mano del re, paga di amarlo, senza offuscare la sua gloria.

Non è che un episodio della vita *turbolenta* di Enrico IV. Ma dal lavoro del Federici (reso con tinte romanzesche) traspare appena una pallida ombra dell'animo effemminato di quel re, e non sono in esso certo rappresentati i suoi amori, i quali menarono in quel tempo molto rumore in quasi tutta l'Europa, e lo posero in continua discordia con l'animo esacerbato della regina, duchessa De' Medici, (che dovette soffrire nel Louvre per parecchio tempo la presenza della favorita Enrichetta d' Entraigues, con gli stessi diritti di sposa di Enrico): e in continuo cozzo con gli interessi della nazione. Nessuno dei personaggi poi del suo dramma è ritratto conformemente alle informazioni storiche e l' autore mostra di conoscere pochino la storia di quell' epoca, così che incappa in non lievi errori. E con sì scarsa cognizione di notizie storiche, e senza una adeguata preparazione, il voler accingersi, giovane ancora, a rappresentare sulla scena uno dei periodi più difficili della vita di Enrico, strettamente connessa colle agitazioni religiose e colle guerre intestine, che allora dilaniavano la Francia, è cosa che non rende soverchia lode al drammaturgo, il quale vuole addossarsi un carico di gran lunga eccedente le proprie forze. Ma egli ha fretta, e deve compiere il dramma entro un termine circoscritto di tempo; perciò rigetta i particolari, che avrebbero dovuto servire a formare la cornice del gran quadro, e si attiene soltanto a due fatti principali: l'amore del re per la marchesa d' Entraigues, e la congiura del conte di Overnia, intorno ai quali raggruppa una serie di scene più o meno verosimili, e se la cava con un mediocre abbozzo. In nessun atto, in nessuna scena del suo dramma risalta mai l' atteggiamento storico dell' epoca da lui

voluta rappresentare. Ad eccezione di Roni, che è fornito di un coraggio, di una fermezza, di un'audacia quasi alfieriana, (un ministro in vero sgarbato e scortese) e del conte d'Overnia, che agisce sempre di nascosto con animo risoluto e pronto alla vendetta, tutti gli altri personaggi, e in ispecie i principali, sono foggiati secondo il solito convenzionalismo federiciano: sono cioè pietosi, arrendevoli, sentimentali, magnanimi, generosi, e piangono sulle loro debolezze e trionfano delle loro virtù. L'Enrico IV del Federici non rassomiglia per nulla all'Enrico IV della storia; il quale, ove si voglia soltanto riprendere in lui la soverchia devozione al sesso gentile, era però tale da tenere in freno i due grandi e burrascosi partiti, in cui era allora diviso il popolo francese; ed egli solo, col suo animo impavido e saldo, avrebbe saputo soverchiare la politica spagnuola e assicurare alla Francia, malgrado le discordie civili, un posto di supremazia fra le altre nazioni d'Europa, se il pugnale di Ravaillac non gli avesse ad un tratto tronca la vita. Un re, che freddamente passa da protestante a cattolico, da cattolico a protestante e di nuovo da protestante a cattolico, seguendo la politica prevalente, (una specie di trasformismo religioso) e schermendosi destramente dagli anatemi del Vaticano, dà prova di essere più avveduto e più assennato del re creato dal Federici, il quale non ascolta che la propria passione, e ignora quasi tutto ciò che avviene nella sua corte, tanto che è duopo che un consigliere lo distolga da' suoi deliri e gli faccia aprir gli occhi su lo stato reale delle cose. E se talvolta questo re si mostra adirato e vuol far sentire agli altri la forza del suo potere, e l'autorità del suo comando, non è a dire per ciò che egli sia più energico e risoluto;

sono puerili e vani que' suoi furori, e si placano ben presto alla prima voce implorante pietà, perchè egli concede tosto il perdono. Nè la marchesa di Vernuglie è l'audace cortigiana, di cui ci narra la storia; essa anzi è resa affatto al rovescio da quella dataci dalle cronache del tempo. Il buon Federici non ha saputo imaginare le astuzie, gli intrighi, i raggiri loschi, che può mettere ad effetto una favorita di corte, per rappresentarci madama d'Entraigues animata solo da sensi nobilissimi, accesa per Enrico di amore fervido, sublime, oltre il quale non nutre ambizione di regno, e che sacrifica di buon grado spontaneamente il proprio onore, paga che il re le conceda di amarla senza diventare sua sposa. Ma all'autore forse non piacque di disgustare il colto pubblico col rappresentargli dinanzi le arti seduttrici di una femmina ambiziosa, che s'adopera a trappolare un re scomunicato dal papa. Infine l'azione in generale non si svolge progressivamente con chiarezza; c'è in tutto l'insieme del lavoro qualchecosa di sconnesso, di confuso, che non riesce facile il rilevaré; e la scarsa e nessuna intuizione della vita delle corti, e certi pensieri non convenienti ad uomo di stato, e la durezza inoltre del dialogo, che procede per tirate monotone, sono prove certe, come accenna appunto l'editore nella prefazione a questa commedia, che l'autore l'ha scritta quando ancor giovane, immaturo d'ingegno, moveva le prime armi nell'arringo teatrale; e perciò non è da attribuirgliene soverchio biasimo.

Ma se la giovanezza dell'autore, l'immaturità del suo ingegno possono addursi come attenuanti a giudicare non troppo severamente la difettosità di questo suo dramma, non valgono le medesime ragioni a scusare i

difetti di un altro suo dramma storico, *Il ministro di Arrigo IV, re d' Inghilterra*, perchè scritto questo nel 1799, quando cioè l' autore era più che maturo d' esperienza e di senno. Ne espongo in breve il fatto. — Lord Williams, capo del tribunale supremo di giustizia e vicario di Arrigo IV, ha fatto arrestare, reo di violenza, sir Park, scudiere del principe ereditario, e sta per procedere legalmente contro di lui. Il principe ne è fieramente indignato e comanda al vicario che si liberi il suo scudiero; minaccia, insulta, ma inutilmente. Fuor di sè per la collera mette mano alla spada per ferire lord Williams; questi lo arresta, e lo fa trarre in carcere. Tutta la corte è in agitazione, il re freme, ma tace. La moglie del principe, Elisabetta, si reca alla prigione del marito e lo rimprovera del suo errore; questi lo riconosce e ne è pentito. Arrigo IV vuol chiarirsi del fatto e fa venire innanzi a sè il proprio vicario e il figlio; questi confessa la propria colpa. Il re gli perdona e lo abbraccia insieme a lord Williams, lieto che un tal giudice amministri la giustizia nel suo regno.

Anche qui è svolto un aneddoto, che sembra esser storico; ma i personaggi, come nel dramma precedente, sono convenzionali, e vivono in un ambiente convenzionale. Non è troppo verosimile che tra l' aure di corte, poco favorevoli a chi vuol serbare con fermezza l' onestà del suo animo, l' indipendenza dei proprî sentimenti, crescano rigogliosi dei magistrati e dei cortigiani, i quali osino dire schiettamente la verità in faccia ai loro principi, senza pur imbellettarla con un po' di adulazione; non è possibile che la loro intransigenza nella rettitudine, nell' equità, nella virtù non vada in fine a dar bruscamente di cozzo negli interessi politici di chi regna,

e non ne incolgano la peggio. Ma il Federici, sempre col lodevole intento di indirizzare la società al bene, ha voluto offrire al pubblico lo spettacolo e l'esempio di una corte veramente esemplare, di una corte popolata di persone, che rappresentano la perfezione del genere umano; il quale sarebbe non mai abbastanza felice di esser governato da così brava gente e s'infischierebbe anche dell'età dell'oro, e della *Repubblica* di Platone. Arrigo IV è un re giusto, leale, virtuoso, un padre amorevole e buono; egli loda i suoi ministri, perchè incapaci di mentire, ringrazia il cielo di avergli dato un giudice inflessibile nell'esercitar la giustizia, e consiglia il proprio figlio ad amare i buoni, ed a odiare i perfidi. Lor Williams è un magistrato caritatevole, magnanimo nello scusare le offese a lui recate, ma rigidissimo nel giudicare quelle che patiscono gli altri; egli, novello Bruto, punirebbe la stessa sua moglie e i suoi figli stessi, ove si rendessero colpevoli; egli non paventa lo sdegno e la potenza del re nel far incarcerare, come un volgare malfattore, il principe figlio; proclama fieramente esser la legge uguale per tutti, e per farla rispettare sfida la morte. Elisabetta è una principessa di cui si è perduto lo stampo. Essa ama co' più teneri sensi il proprio sposo, lo ammonisce tratto tratto a moderare il suo temperamento focoso; odia a morte gli adulatori che lo circondano; e quando ode essere stato incarcerato, ringrazia quasi il vicario reale di avergli saputo infliggere una buona lezione, e si reca alla prigione a dargli una lavatina di capo, sperando che ciò gli serva di norma a frenare per l'innanzi il proprio carattere impetuoso, a non violar le leggi, ad aprir gli occhi su la perfidia de' suoi falsi amici e consiglieri. Non è forse questa una sposa eccel-

lente, sublime, il tipo ideale delle spose? Il principe, dopo alcune gravi parole del giudice, che gl'intima l'arresto, subisce a un tratto uno strano mutamento; gli si raffreddano tosto i fumi del sangue, perde tutto il coraggio, smarrisce perfino la coscienza dell'essere proprio; si confonde come uno scolaretto colto in fallo e redarguito dal maestro, e docilmente consegna la spada e si lascia ammanettare da due guardie; egli è diventato già un ometto di giudizio e presto lo proverà inginocchiandosi davanti al padre e chiedendogli umilmente perdono. Ed Eleonora, la moglie del giudice, non è forse una consorte amorosa, una madre affettuosissima, una donna tutta senno e virtù? E il conte di Sthall, e il cavaliere Dorlan non sono due onorati cortigiani, due gentiluomini perfetti, devotissimi al loro re, a cui non direbbero una menzogna per tutto l'oro del mondo? Eppure tutta questa perfezione non riesce che a un insieme monotono, scipito, senza vita, senza calore. Tutte queste persone dabbene si combinano singolarmente nelle loro idee, nei loro principî, si corrispondono con un accordo meraviglioso nei loro doveri, nelle loro attribuzioni; corrono tutti per una medesima via, verso una medesima meta. Manca insomma il contrasto delle passioni, la varietà dei sentimenti, contrasto e varietà che costituiscono la vita del mondo reale. Con tante e sì egregie qualità quegli uomini e quelle donne sono piccini, leggeri, deboli; non hanno nulla di veramente grande, di veramente sublime; essi vivono di una vita effimera. Per concludere tutto il dramma si regge sul convenzionale, è prolisso, e non desta alcun interesse in tutto il corso dell'azione.

I medesimi vizi di elaborazione si riscontrano pure

in tutti gli altri drammi di questo genere. Il solo forse che ne vada scevro, e a cui si possa più meritamente dare il nome di dramma storico, per non aver l'autore fatto asservire la storia agli intendimenti peculiari del suo teatro, e per aver mantenuto inalterati avvenimenti e caratteri, è il *Carlo XII a Bender* (1795), i cui fatti si trovano distesamente narrati nella *Storia di Carlo XII di Svezia* del *Voltaire*. Il Federici nello scriverlo era forse animato dal pensiero che la parte del protagonista sarebbe stata sostenuta da un eccellente attore, Gustavo Modena, il grande interprete dei grandi capolavori teatrali di quel tempo. — Il re Carlo sta accampato presso Bender, sulle rive del Dniester, sotto la protezione dei Turchi, coi pochi soldati che gli erano rimasti dopo la sanguinosa sconfitta di Pultava. Riceve notizia che il Sultano, anzi che venire alle mani con Pietro il Grande, gli aveva accordato la pace; e contemporaneamente che consigliava il re stesso Carlo, di partirsi da Bender, concedendogli a tal uopo una scorta di 12 mila uomini tra Giannizzeri e Tartari, che lo accompagnassero fino ai confini. Re Carlo non vuole andarsene e intanto ordina ai suoi soldati di innalzare terrapieni e palizzate e di restringere il campo alla difesa. Tre ambasciatori turchi sono di nuovo a lui spediti con ordine della Sublime Porta di partire sull'istante, minacciandogli guerra, ove rifiuti di acconsentire. Per tutta risposta egli volta loro le spalle. Trentamila turchi circondano il piccolo campo trincerato di Carlo e lo assalgono; i cannoni tuonano e menano strage; i pochi soldati che difendono i ripari periscono tutti. Carlo, seguito da' suoi ufficiali, combatte come un leone; i Turchi conquistano i terrapieni; tutto è perduto; il re è fatto prigioniero e disarmato. In tale

stato di cose vuole uccidersi; i suoi ne lo disapprovano e lo consigliano ad accettare la scorta dei Giannizzeri. Giunge colà in incognito lo czar Pietro; gli si manifesta suo amico; lo anima a vendicarsi dell' oltraggio ricevuto dai Mussulmani, promettendogli il suo aiuto; gli narra come i suoi nemici lo credano morto e come il Danese minacci la Svezia. L' eroe del settentrione alla fine si scuote, accetta i consigli dello czar e parte da Bender scortato dai Turchi. — All' azione storica (tanto al Federici pareva che il dramma non potesse così stare e piacere, senza abbellirlo con alcun fatto immaginario, che adescasse il sentimento) è rannodato l' episodio romanzesco dell' eroina Eleonora, il cui padre, sposo e figlio, erano periti tutti in battaglia per la gloria di Carlo, al quale essa offre alcuni schiavi riscattati col proprio denaro, e uno scrigno di gioielli, unica ricchezza che le sopravanzava.

Il soggetto per sè interessante, attraente, spettacoloso, è svolto con varietà e naturalezza di scene e di caratteri, con vivezza di particolari. — I pensieri sono sempre elevati, degni di anime eroiche e belligere. Sopratutto con evidenza riprodotto è il carattere di Carlo, impetuoso, guerresco, ostinato; spicca la sua caparbietà verso gli infedeli suoi ospiti; la sua magnanimità, la sua freddezza nei supremi pericoli.

A completare le ricerche sulle opere teatrali del Federici, conviene dire ancora qualchecosa sulle sue commedie allegoriche, sulle favolose e sulle tragedie. Due sono le commedie allegoriche: L'*Illusione e Verità* e *Il tempo e la ragione*, ambedue rappresentate al teatro S. Angelo in Venezia nel carnevale del 1790. Questo genere di commedia (già l' ho accennato) era allora in

credito e piaceva moltissimo. Il Goldoni per compiacere a' suoi compatriotti, come egli dice, aveva scritto in Parigi *Il buono ed il cattivo Genio;* Carlo Gozzi aveva esilarato i Veneziani con le sue dieci fiabe teatrali; era dunque naturale che anche il Federici pagasse il suo tributo a questo gusto del pubblico. Lo scopo di esse è sempre morale, e il Federici se ne valse per *mostrare* ancora in una nuova guisa il trionfo della virtù. — Nell' *Illusione e verità* mette in scena tre sorelle, Pomponia, Zeffirina e Laurinda, delle quali la prima chiede a Ruggero, filosofo e mago, la ricchezza, la seconda la bellezza, la terza la virtù. Mediante un incantamento del mago stesso alle due prime sono assegnati due splendidi palagi coi loro rispettivi mariti: Oronte, genio della ricchezza a Pomponia, Lucidoro genio della bellezza a Zeffirina, e grande corteo di paggi, ecc.; alla terza è assegnato un tugurio e la povertà. Ma il mago vuol far vedere che la ricchezza è fumo, che presto si dilegua; la bellezza un fiore, che presto avvizzisce, e per opera di un altro incantamento fa ritornare improvvisamente Pomponia e Zeffirina nel loro stato primiero, con grande loro rammarico, mentre prima si ridevano della sorella virtuosa, che avevano respinta dai loro palagi, non volendo sentire la puzza della sua virtù. Ma a quest' ultima è serbato un avvenire fiorito e giocondo, perchè di lei s' innamora Viscardo, duca di Salerno, e la fa sua sposa, conducendola dal tugurio al suo palazzo ducale, fra gemme ed oro, con grande scorno delle sorelle che l' avevano schernita.

Due sono pure i drammi favolosi: *Meleagro*, scritto nel 1787, con forme melodrammatiche e con fine tragico; e *Il trionfo d' Imeneo*, scritto nel 1794. Vi è in questo

ultimo intreccio vario di avventure strane e romanzesche. Cherinto, figlio di Creonte re di Megara, è stato promesso sposo ad Ipparchia, figlia del re Crisippo; ma egli ama invece Sofia, figlia di Ierone, pastore; e nel giorno in cui si dovevano celebrare gli sponsali fra lui ed Ipparchia, egli se ne fugge presso Sofia, che domanda in isposa a Ierone. Questi gli palesa non essere Sofia sua figlia, ma averla egli ricevuta bambina da Teone, vecchio solitario dei dintorni, a cui solo doveva esser nota la origine di lei. Si presentano tutti a Teone, (compreso Creonte, a cui nel frattempo era stato tolto il trono da Crisippo) e da Teone apprendono essere Sofia figlia del re Lisandro, che da Crisippo era stato pure balzato dal trono. Risultano per ciò pari le condizioni di Cherinto e di Sofia, laonde si sposano per opera di Imeneo stesso. Crisippo e la figlia Ipparchia, trovandosi poi in viaggio per mare, sono a stento salvati da un grave naufragio per l'eroismo di Cherinto, che è da loro riconosciuto. Crisippo lo vuole costringere a sposare Ipparchia, e a cedere in moglie a lui la propria consorte Sofia; al che egli rifiutandosi, è rinchiuso in dura prigione e condannato a morte. Ma Imeneo fa mutare per incantesimo la carcere in una reggia e Crisippo ed Ipparchia in due statue di marmo. Cherinto riprende il regno di Megara e Sofia diviene regina di Corinto.

Fu scritto il dramma per la Società Filodrammatica di Castelfranco. « Posto in scena, dice l'editore nella prefazione ad esso, con tutta quella magnificenza che si poteva desiderare e con tutte quelle risorse di meccanica che somministra il palco scenico di quell'elegante teatro, opera singolare dell'insigne architetto sig. Preti, diretta la società dal signor Barisan, che vi sostenne con

particolare bravura la parte di Cherinto, decorato lo spettacolo con vago apparato di scene, con ricchezza di vestiario, con somma precisione di esecuzione ed abbellito colle grazie della danza, a bella posta innestata nel dramma e maestrevolmente eseguita dagli stessi attori principali, produsse esso siffatto entusiasmo negli spettatori, che richiamò per più sere continue l'affluenza e il concorso, non solo degli abitanti di quei dintorni, ma ben anco delle circonvicine città e sino della stessa Venezia. Comparve nel carnevale dell'anno susseguente sulle venete scene e quantunque favorevolmente accolto e per più volte replicato, pure, chi lo vide in Castelfranco, non riconobbe più in esso quel primiero abbagliore, che lo fece cotanto brillare, si perchè non concorreva per l'angustia del teatro di S. Angelo, ove fu esposto, quell'unione di circostanze favorevoli che tanto contribuì al suo buon esito nell'altro, e quei doni accessorî che distinguevano i filodrammatici di Castelfranco singolarmente nella parte di Cherinto, che, quantunque sostenuta da non imperito attore, die' luogo a conoscere quale diversa impressione formasse alle mani del valoroso declamatore, per cui fu scritta ».

Le tragedie sono quattro: *Ero e Leandro*, *Epulo*, *Cansignorio* e *I Volturreni*, scritte tutte, se pur sono di sua fattura, negli anni suoi più giovani, quando la tragedia teneva ancora il primato sulla scena. Risentono infatti più che mai dell'inesperienza giovanile ed altro non sono che lavori di esperimento, o, come dice l'editore « parti prematuri di un'età non ancora ben ferma ». Vi si nota però già un'anima piena di sentimento ed è facile sorprendervi fin d'allora una marcata tendenza verso il romanzesco. Ciò che è più deplorevole è lo stile.

La migliore è forse *Epulo*, il cui soggetto romano è tratto probabilmente da qualche cronaca latina, che parla dell' insurrezione dell' Istria, dopo la seconda guerra punica. Claudio, console romano, sta accampato sotto le mura di Nesazio, del cui re, Epulo, egli tiene in ostaggio la nipote Illeria. Ino, figlio del re, fingendosi romano, entra nel campo del console e libera la fanciulla amata. Claudio vuol punire gli Istriani; ma Epulo gli scopre essere Illeria figlia di lui; il console avea infatti perdute le tracce di essa nella guerra annibalica; Epulo gliela cede, pregandolo di pace. — Claudio gli concede pace solo a patto che esso re si assoggetti alla repubblica; ma a questa umiliazione Epulo preferisce la guerra. I due eserciti nemici vengono alle mani; ma nel furor della mischia Claudio uccide Ino, figlio del re. Questi a sua volta per vendetta uccide Illeria, figlia del console romano, e cade poscia egli stesso in battaglia coperto di ferite.

Come nella tragedia *Ero e Leandro*, così anche in questa l' autore esclude le morti dal palcoscenico. Con ciò egli si mostra seguace del Gravina, il quale nel suo discorso *La tragedia, libro uno*, diceva che il poeta deve riferire le morti agli orecchi, non presentarle agli occhi; precetto teorico che soffre una smentita di fatto dalla forza drammatica, che genera il vedere la catastrofe, anzi che il sentirla narrare.

Ed ora riepiloghiamo. — In generale nella composizione delle sue commedie l' azione procede troppo lentamente, è tirata per le lunghe al solo intento di prolungarla fino a un numero di atti prestabilito, introducendovi dei personaggi punto necessari e inframettendovi delle scene inutili; l' azione si svolge per lo più alla fine di ciascun atto, per modo che la maggior parte di que'

suoi drammi di quattro e cinque atti si potrebbero restringere a tre e talvolta anche a due soli. Non è sempre avveduto nella scelta degli argomenti, e nei suoi lavori manca spesso la *vis comica*; nei drammi storici riesce quasi sempre infelicissimo. L' autore però avrebbe potuto evitare alcuni di questi difetti, sostituendo all' intuizione del genio, privilegio di pochi, l' osservazione costante e profonda; egli stesso nella prefazione all' *Avviso alle mogli*, persuaso di ciò, disse che il creare e il vestire ogni argomento « con quell' apparato che rapisce, è opera di lunga meditazione, figlia del tempo, che spesso a noi manca, nè possiamo aspettarlo ». Nè il correggere i proprî lavori con assennato criterio d' arte sarebbe stato a lui difficile, poichè oltre a una facile fecondità, e ad una fervida e pronta imaginazione egli possedeva una forte intelligenza ed una tattica sorprendente della scena, tale che si riscontra in pochissimi scrittori di cose drammatiche. Alcune sue commedie infatti, come si è visto, sono pregevoli per l' arte squisita con cui sono condotte, per la vivacità e per la naturalezza che vi scorrono quasi senza interruzione dalla prima scena all' ultima, e talvolta per l' ingegnoso contrasto dei caratteri, talchè in qualche punto si accostano ai capolavori dell' arte goldoniana. Riuscì anche felice talvolta per aver trattato argomenti piacevoli e geniali, i quali stuzzicano la curiosità e mantengono vivo l' interesse, senza ricorrere ai soliti artifizî romanzeschi. Anche nelle commedie romanzesche gli avvenimenti si succedono e si intrecciano con una progressione graduata e con naturalezza e non si avverte mai il lavoro e talvolta lo sforzo dell' autore nel coordinarli e distribuirli convenientemente. « Egli sveglia le risa e l' interesse, dice il

Sismondi, non tanto per allegria di spirito o per affetto, quanto per singolarità di situazioni »; e loda in lui « l'intreccio annodato in guisa originale, il suo piccolo romanzo condotto bene, l'interesse tenuto vivo dalla curiosità e la trovata sorpresa che fa ridere. » Lode questa ben meritata dal Federici; non così la medaglia coniata alla sua memoria dai concittadini torinesi.

Quanto allo stile, per non ripetere ciò che fu detto da altri, riferisco qui i giudizî che ne danno alcuni storici letterarî, i quali si occuparono del Federici, perchè ai loro giudizî credo che poco o nulla sia da aggiungere. Il Cardella, dopo aver biasimato lo scioglimento per macchina, che « tronca violentemente il nodo dell'azione », soggiunge che « in quanto allo stile non rispetta la lingua, cade nel declamatorio e nel gonfio e il suo dialogo manca di naturalezza e di grazia »; ammonendo in fine i giovani che quando in un componimento manchino tali pregi, « benchè possa abbagliare col suo falso splendore, si rende simile ai fuochi fatui, che, dopo aver tramandato una leggera luce, svaniscono all'istante ». (1) Il Lombardi, che intorno al Federici ha attinto notizie dal Cardella, ripete presso a poco il giudizio di questo ultimo, dicendo che le commedie del Federici « risvegliano poco interesse anche per lo stile *gonfio e declamatorio* e per i caratteri non verosimili »; (2) e tiene in miglior conto le commedie del marchese Albergati-Capacelli, e quelle del marchese Domenico Baroni. (3) Loda assai il primo « per la naturalezza dei caratteri, per la forza comica..... e per una squisita eleganza di lingua,

(1) Cardella - Opera citata.
(2) Lombardi - *Storia della lett. ital.* Venezia 1832.
(3) Due commediografi anteriori di alcuni anni al Federici. Il marchese

tanto che si giudica il secondo comico italiano, avendo occupato il primo seggio il suo amico Goldoni »; apprezza le commedie del secondo perchè in esse « si eleva con grazia e maestria il ridicolo. » — Anche il Corniani biasima l'autore per « lo stile sconveniente » al genere di componimenti da esso trattato; [1] però lo giudica superiore all'Avelloni, suo contemporaneo, che trattò pure soggetti romanzeschi. [2]

Più dottamente e severamente ne parla l'Ugoni, ed anzitutto non esita di dire che quanto al modo di esporre i pensieri i lettori e i letterati « rilegano il Federici fra i comici ambulanti e dozzinali. Privo di stile comico, di colorito, di cultura, di brio, di vivacità, appena in rozzezza cede ai Villi, agli Avelloni, tanto è gretto e digiuno, tanto dilungasi dallo stile della commedia, definito un grazioso ornamento dalla civile comunanza e quasi capitello corinzio della colonna sociale. Lo stile è la cosa principale nella commedia e quello del Federici non ha nulla di rassomigliante con quello del Goldoni; e l'autore

---

Albergati-Capacelli, nato a Bologna nel 1728, fu anche celebre attore ed amico del Goldoni, dal quale si fè comporre un *Teatrino di conversazione*, che comprende cinque commedie: " *Il cavalier di Spirito*, *La donna bizzarra*, *L'apatista*, *La locanda della posta*, *L'avaro*. L'Albergati vi sostenne sempre con abilità la parte principale.

Domenico Baroni fiorì in Napoli tra il 1740-1750, e le sue produzioni furono rappresentate alla presenza di Carlo III re di Napoli.

(1) G. B. Corniani - Opera citata.

(2) L'Avelloni era nato in Verona nel 1756; scrisse drammi con molta facilità e fu chiamato il Kotzebue d'Italia; ma ne' suoi lavori manca la cognizione del cuore umano del tedesco. A lui si possono attribuire i medesimi difetti del Federici. La sua commedia più applaudita è *L'Assassinio*, scritta a Napoli nel 1780 in pochi giorni e il V atto in una notte. Felice esito ebbero tre suoi drammi contenenti la vita di Enrico IV di Francia; ma non vi è osservato il carattere storico di quel re. *La lanterna magica*, *Il malgenio e buon cuore* non incontrarono il favore del pubblico; nella prima ha imitato *Il Figaro* di Beaumarchais, nella seconda *Il Burbero benefico* del Goldoni; ma sì l'una che l'altra non hanno a che fare con quei due capo-lavori. Morì in Venezia privo di mezzi di sussistenza.

di commedie dovrebbe aspirare alla lode, che in un celebre distico dava Platone al comico ateniese, dicendo che le Grazie, cercandosi un tempio condegno, lo trovarono nell'anima di Aristofane ». Conclude l'Ugoni dicendo che « la sua morale abbandonata da ogni grazia, così cappuccinesca, invilisce quasi e scema d'autorità, poichè la commedia non partecipa a' privilegi della favola, e solo in Esopo e La Fontaine ci piace di udire talora che l'asino ragli saviezza ». (1)

Solo il dott. Vincenzo Zitta nel suo discorso *Camillo Federici da Garessio*, (2) riportandosi al giudizio del Bartoli, suo contemporaneo, dice che « nelle commedie ragionando all'improvviso (?) *niuno v'ha che lo arrivi in eleganza, in aggiustatezza d'elocuzione, e nella scelta dei suoi peregrini concetti* ». Ciò in vero sembra strano e mi fa quasi credere che lo Zitta o non abbia letto bene il Federici, o pure che nel suo giudizio si sia lasciato lusingare da un tenero sentimento di orgoglio paesano, essendo il prof. Zitta conterraneo del Federici.

L'ampollosità, l'artificiosità, la sconvenienza, sono dunque i difetti che troppo di frequente guastano lo stile del nostro autore. Ove a questi si voglia aggiungere una sovrabbondanza di retoricume, che dà ora nel grave, ora nel comico, ed una vacuità di espressioni e di frasi, che risentono del più gretto secentismo, se ne avrà più che a sufficienza per qualificare lo stile del Federici inferiore a quello di tutti i commediografi del suo tempo.

---

(1) Ugoni - Opera citata.

(2) Torino, G. Derossi, 1875. - Il prof. Zitta è docente di filosofia nel R. Liceo di Mondovì.

2561-336